Byzantine East, Latin West

ART-HISTORICAL STUDIES IN HONOR OF KURT WEITZMANN

Byzantine East, Latin West

ART-HISTORICAL STUDIES IN HONOR OF KURT WEITZMANN

EDITORIAL BOARD

Doula Mouriki

Slobodan Ćurčić · George Galavaris

Herbert L. Kessler · Gary Vikan

EDITED BY

Christopher Moss

Katherine Kiefer

DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY

PRINCETON UNIVERSITY

Bilkent University
Library

Copyright © 1995 by the Trustees of Princeton University
Published by the Department of Art and Archaeology,
Princeton University, Princeton, New Jersey, 08544-1018

ALL RIGHTS RESERVED

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
Byzantine East, Latin West : art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann / edited by Doula Mouriki . . . [et al.].
p. cm
Includes bibliographical references and index.
ISBN 0-691-04339-6 (cl)
1. Art, Byzantine. 2. Art, Early Christian. 3. Art, Medieval.
I. Weitzmann, Kurt, 1904– .
II. Mouriki, Doula.
N6250.B79 1995
709'.02'1—dc20 94-22518

This book has been composed in Garamond by The Composing Room of Michigan, Inc.

Books published by the Department of Art and Archaeology are printed on acid-free paper and meet the guidelines for permanence and durability of the Committee on Production Guidelines for Book Longevity of the Council on Library Resources.

Printed in the United States of America

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

Designed by Laury A. Egan

N
6250
.B79
1995

209058

Contents

Preface xi

Acknowledgments xiii

Bibliography of Kurt Weitzmann xv

List of Illustrations xxv

Abbreviations xlv

I · ANTIQUITY AND EARLY CHRISTIANITY

Orpheus and Eurydike in the Underworld 5
MALCOLM BELL, III

Die Christianisierung des jüdischen Stadtzentrums von Kapernaum 15
BEAT BRENK

CTAYPOC: Vom "Wort vom Kreuz" (1 Kor. 1,18) zum Kreuz-Symbol 29
ERIKA DINKLER-VON SCHUBERT

Geography and Politics in Early Christian Ornament in Greece 41
ALISON FRANTZ

Les trois fragments d'ivoire de Berlin, Paris et Nevers 49
DANIELLE GABORIT-CHOPIN

Der neuerworbene Wandbehang mit gemalten alttestamentlichen Szenen in der Abegg-Stiftung (Bern) 65
LIESELOTTE KÖTZSCHE

"Living the Dead Became": The Prophet Elijah as a Holy Image in Early Jewish Art 75
BEZALEL NARKISS

Die Kindheitsgeschichte Jesu als politische Theologie am Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore in Rom 81
URSULA SCHUBERT

Egyptian Late Antique Art from Nubian Royal Tombs 91
LÁSZLÓ TÖRÖK

Some Observations on the Theme of the Milking Shepherd 103
JOSEPHA WEITZMANN-FIEDLER

II · THE WEST

A Funerary Relief from Trier, the Diptych of Probianus, and an Evangelist Type of Charlemagne's Court School 115
ELISABETH ALFÖLDI-ROSENBAUM

A New Addition to the Grado Throne Ivories 121
ROBERT P. BERGMAN

Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald 131
ROBERT DESHMAN

Skizzen zu Bedeutungsgröße und Seitenwertigkeit in frühmittelalterlichen und mittelalterlichen Bildwerken 143
JOSEF ENGEMANN

Art with History: The Role of Spolia in the Cumulative Work of Art 153
ILENE H. FORSYTH

Aubeterre und Georgien: Kleinasiatisches in der romanischen Baukunst Westfrankreichs 163
RICHARD HAMANN-MAC LEAN

"Matheus ex ore Christi scripsit": Zum Bild der Berufung und Inspiration der Evangelisten 169
RAINER KAHSNITZ

L'influence artistique byzantine dans la région Meuse-Rhin du VIIIe au début du XIIIe siècle 181
JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE

Narrative and Exegesis in the Exodus Illustrations of the San Paolo Bible: Aspects of Byzantine Influence 193
ARCHER ST. CLAIR

Eine ungewöhnliche Propheten-Apostel-Darstellung 203
NIKOLAOS YALOURIS

III • BYZANTIUM AND ITS NEIGHBORS

Frescoes

A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteenth-Century Rock-Cut Chapel near Ivanovo 215
ELKA BAKALOVA

Discs Held by Angels in the Anastasis at Dečani 225
ZAGA GAVRILOVIĆ

The Paulos Cathedral in Faras (Pachoras) and the Question of Byzantine Influence 235
WŁODZIMIERZ GODLEWSKI

La Dormition et la Crucifixion de Sainte-Paraskevi de Yeroskipos (Chypre) et les rapports de celle-ci avec l'art italien et crétois 245
LYDIE HADERMANN-MISGUICH

Monumental Painting from Jerusalem in American Collections 253
GUSTAV KÜHNEL

Orientalische Einflüsse in einigen Trachten der Wandmalereien von Bawit 265
ELISABETTA LUCCHESI-PALLI

L'ornementation dans la peinture murale en Bulgarie médiévale: Principes décoratifs, motifs, parallèles 277
LILIANA MAVRODINOVA

On Medieval Iconography in the Monastery of St. Paul near the Red Sea 283
PAUL VAN MOORSEL

The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica 289
SRETEN PETKOVIĆ

Une école de peinture gréco-orientale du haut Moyen Age en Cappadoce 299
NICOLE THIERRY

Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien 309
TANIA VELMANS

Manuscripts

The Past Reanimated in Byzantine Illumination 319
JEFFREY C. ANDERSON

Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint 329
MASSIMO BERNABÒ

Die Halbinsel Krim, ein wenig beachtetes Zentrum der byzantinischen Buchmalerei im 14. Jahrhundert 339
HEIDE AND HELMUT BUSCHHAUSEN

L'illustration des psaumes dans le Psautier de Jérusalem, cod. Taphou 53: Rôle des *tituli* 347
SUZY DUFRENNE

The Problem of the Illustration of Liturgical Texts and the Initial 355
GEORGE GALAVARIS

About an Arabic Dioskorides Manuscript 361
OLEG GRABAR

Gazing at the Future: The *Parousia* Miniature in Vatican gr. 699 365
HERBERT L. KESSLER

Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books: Some Observations 377
WILLIAM LOERKE

Two Modes of Narration in Byzantine Art 385
HENRY MAGUIRE

Zwei palaiologische Evangelistenbilder 397
MARCELL RESTLE

On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant 405
ELISABETH REVEL-NEHER

Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts 415
GABRIELLE SED-RAJNA

Un manuscrit illustré inédit du premier tiers du XVe siècle 429
ENGELINA SMIRNOVA

The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos 435
IOANNIS SPATHARAKIS

The Gospel Scenes on the Attic of the Hypogeum of Clodius Hermes under San Sebastiano in Rome and Middle Byzantine Tetraevangela Illustrations 447
SHIGEBUMI TSUJI

Two Unpublished Illuminated Manuscripts in Athens 465
Panayotis L. Vocotopoulos

Icons

The Virgin Ἡ Ἀληθινή: A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras 471
Myrtali Acheimastou-Potamianou

Deux triptyques d'Oubissi: Icônes géorgiennes du style des Paléologues 479
Gaïane Alibegašvili

Another Icon of Christ at Sinai 487
Manolis Chatzidakis

A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens 495
Nano Chatzidakis

The Kahn and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece? 501
Jaroslav Folda

A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered 511
Thalia Gouma-Peterson

Some Notes on Icons and Relics 519
Karel C. Innemée

Deux icônes d'Ohrid peu étudiées 523
Petar Miljković-Pepek

A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century 531
Doula Mouriki

"Servants of the Holy Icon" 547
Nancy Patterson Ševčenko

L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle 557
Mirjana Tatić-Djurić

Icons and Icon Piety in Early Byzantium 569
Gary Vikan

Leo of Chalcedon and the Icons 579
Annemarie Weyl Carr

Sculpture, Minor Arts, and Historiography

A Chance Classical Revival in Byzantine Greece 585
Charalambos Bouras

"Chinese Whispers": The Premature Birth of the Typical Byzantine Enamel 591
David Buckton

Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art 597
Slobodan Ćurčić

The Date and Significance of the Romanos Ivory 605
Anthony Cutler

"Except on Doors": Reflections on a Curious Passage in the Letter of Hypatios of Ephesus to Julian of Atramyttion 615
ØYSTEIN HJORT

La staurothèque byzantine de la Svanéti 627
LEILA KHUSKIVADZE

Nikodim Pavlovich Kondakov: The First Byzantine Art Historian in Russia 637
W. EUGENE KLEINBAUER

Ancient Spolia in the Great Palace of Constantinople 645
CYRIL MANGO

Two Cloisonné Enamel Pendants: The New York Temple Pendant and the Cleveland Enkolpion 659
WILLIAM D. WIXOM

Quelques bronzes byzantins à Chersonèse (les liens avec l'Asie Mineure et les Balkans au XIIe–XIVe siècles) 669
VERA ZALESSKAYA

Index 677

Preface

THE PUBLICATION of *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* fills a long-standing need to acknowledge a great scholar and to place in the right perspective his contribution as a teacher and patriarchal force in the promotion of research throughout the world. Encompassing the Hellenistic, Roman, and medieval periods in Byzantium and Western Europe, the seventy studies published here reflect the broad spectrum of Weitzmann's scholarly interests. As he explained in a 1984 interview, "I never became a Byzantinist in the strict sense of the word. I am rather an art historian who deals with medieval art at large and with late classical, Early Christian, and Byzantine art in particular." Unlike so many other scholars for whom the ivory tower became a convenient option at a very young age, Weitzmann explored libraries and museums everywhere and over the years collected an extraordinary amount of virtually unknown material, which he subsequently studied. Suffice it to mention his visits to Mount Athos in the 1930s and to Mount Sinai in the late '50s and early '60s. In addition to using some of this amazingly rich material in works of a methodological nature, such as his *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton 1947, rev. ed. 1970), Weitzmann presented a vast part of this documentation in corpora. Pertinent examples are his publication of Byzantine ivories (in collaboration with Adolph Goldschmidt [Berlin 1932–34]), his *Byzantinische Buchmalerei* (Berlin 1935), the first volume of the corpus of the Sinai icons (Princeton 1976), and the first volume of the illuminated Sinai manuscripts (in collaboration with George Galavaris [Princeton 1990]). In the history of medieval studies it is very difficult to refer to another scholar who approached such an overwhelming quantity of unpublished material stemming from the most varied traditions and was able to decode its substantial intrinsic qualities. A scholar of great vision, Weitzmann was at the same time always eager to engage himself in big projects such as the monumental 1977 exhibition at the Metropolitan Museum of Art, "Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century."

Kurt Weitzmann was prepared for all these endeavors by his amazing education, which encompassed the study of art history and classical philology, as well as archaeology. The information on the art-historical material collected by Kurt Weitzmann, his photographic prints, and the scholarly advice he offered so generously were made available to students and scholars from all over the world. Weitzmann also devoted considerable time to answering a vast number of letters addressed to him and to receiving numerous visitors wishing to discuss scholarly problems with him and to study his photographic material. His office in the Department of Art and Archaeology at Princeton became a welcoming place for visiting scholars of all ages. Moreover, during his visits to Europe he was always surrounded by colleagues and students. It is hard to find another scholar whose assistance is so often acknowledged in studies or whose name is so frequently cited in bibliographies. The wide-ranging importance attached to Weitzmann's publications is indicated by the appearance of Italian, Spanish, and Japanese translations of his *Illustrations in Roll and Codex* and by the reprinting of his *Byzantinische Buchmalerei* in Bulgaria.

As professor of art and archaeology at Princeton for some thirty-five years, he contributed in a fundamental way to the promotion of the study of medieval art history both in this country and abroad, by training his Princeton students to become specialists in Byzantium and the Latin West and by offering art-historical materials and constant assistance to students from other universities. An impressive number of papers in the present volume bear witness to the educational role of this great teacher. The predominant impression one gets in reviewing the names of those who have contributed to this volume, their countries of origin, and the topics treated is that the international community of art historians has wholeheartedly expressed the desire to offer a tribute of respect and gratitude to Kurt Weitzmann, a scholar who has opened so many new fields of research in our studies and who has made available an enormous treasury of materials through his numerous publications. As a result, he has made it possible for other scholars to advance their work in areas that are on the whole poorly documented because of tremendous losses through the ages. Above all, this volume of art-historical studies reveals the impact of the humanistic side of his personality, his extraordinary resources of energy, and the seriousness of the scholarly research to

which he has dedicated his entire life. This dedication explains his youthful enthusiasm and passion when dealing with his research and also his persistent need to communicate his enthusiasm to others. The present publication, which is a valuable contribution to scholarship in its own right, constitutes a long due tribute to Kurt Weitzmann for the role he played throughout his lifetime in the shaping and promotion of medieval studies.

Doula Mouriki

Doula Mouriki-Charalambous died on November 25, 1991, soon after her work on this book was completed. As late as two weeks before that, she was still at work on the volume in her hospital bed, writing the preface, consulting the editorial board on myriad details, and seeking publication subsidies. Byzantine East, Latin West *attests to its chief editor's courage and scholarly commitment, and above all, to her deep affection for and dedication to Kurt Weitzmann.*

Acknowledgments

WRITING the acknowledgments for a book about to go to press is normally a joyous task. In this case, however, it is muted by a profound sense of sadness: not only has the honoree, Professor Kurt Weitzmann, passed away, but death has also claimed the editor-in-chief and prime mover of the project, Professor Doula Mouriki, a former student of Kurt Weitzmann. It is some measure of consolation that a preliminary presentation copy of this volume was given to Professor Weitzmann at a banquet held in his honor at Princeton University, and that he was able to read every article in detail and study all of the accompanying photographs. On more than one occasion he expressed his deep appreciation and gratitude.

The idea that a "Weitzmann Festschrift" should be published was first presented to me by Doula Mouriki in the fall of 1988, when I was chairman of the Department of Art and Archaeology and she was beginning a one-semester appointment as visiting professor in the department. With characteristic energy and eloquence, she calmed my initial consternation at the thought of the vast undertaking she envisioned, and convincingly outlined how such an ambitious project could be brought to fruition. Now, as the final product is about to appear, it stands as a true milestone: the largest and most complex publication yet undertaken by the department, and a truly international endeavor, bringing together the work of seventy scholars from twenty-one countries. Such an ambitious undertaking has necessarily involved the contribution of many people in many different ways. Without their hard work, dedication, and good will, the volume envisioned by Doula Mouriki would never have materialized. It is a pleasure to thank them here.

Under Doula Mouriki's leadership, the editorial board, which also included Slobodan Ćurčić, George Galavaris, Herbert Kessler, and Gary Vikan, shouldered the initial burden of reading the numerous papers submitted and selecting those which would appear in the volume. As the editorial board completed its work, the project was turned over to Christopher Moss, the department's editor of publications, and Katherine Kiefer, editorial assistant. They handled this enormous and complex volume with their usual meticulous care, good judgment, and high standards—editing all of the contributions, compiling the lists of abbreviations and illustrations, conducting photo research, proofreading, collaborating on the design, laying out the illustrations, overseeing all aspects of production, and much more. At the beginning of the project they enjoyed the able assistance of Mary Grace Weir with scanning and keyboarding.

In preparing this complicated multilingual work, we were fortunate to have the assistance of a number of collaborators with specialized expertise. The contributions in English were skillfully copy-edited by Brenda Gilchrist, while the other papers benefitted from the careful work of Béatrice Caseau, Jutta Clarke, and Asen Kirin, the last three all graduate students at Princeton. Lois Drewer of Princeton's Index of Christian Art directed us to a number of obscure photographs, and John Blazejewski, the Index's photographer, produced the necessary prints. The useful index is the work of Barbara E. Cohen. At Princeton University Press, we were fortunate to have the good advice of Anju Makhijani, Betsy Litz, and Carol Starnes. We also thank the designer, Laury Egan, for her fine work.

The financial support for this book came almost exclusively from the publications fund of the Department of Art and Archaeology. The successive committees that have overseen the application of that fund, as well as three Chairs of the department—Yoshiaki Shimizu, John Wilmerding, and John Pinto—have our profound thanks for the understanding and constructive support which they gave to this extraordinary project at every stage. We also acknowledge with gratitude the financial support of the Program in Hellenic Studies of Princeton University under the auspices of the Stanley J. Seeger Fund.

Slobodan Ćurčić

Bibliography of Kurt Weitzmann

1929

1. "Der Pariser Psalter Ms. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance," *JbKw* (1929), 178–194. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 1.

1930

2. "Die Elfenbeinkästen aus der mittelbyzantinischen Zeit," Ph.D. dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, 1929. Published with Adolph Goldschmidt as *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, vol. I, *Kästen* (Berlin: Bruno Cassirer 1930). Reprinted 1978 with a new foreword by the author (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft).

1933

3. *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts* (Istanbuler Forschungen 4) (Bamberg: Deutsches Archäologisches Institut 1933). Reprinted 1970 (Amsterdam: M. Hakkert).

4. "Probleme der mittelbyzantinische Renaissance," *AA* (1933), cols. 337–360. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 8.

5. Review of Fritz Fichtner, *Wandmalereien der Athos-Kloster* [Berlin 1931], in *Deutsche Literaturzeitung* (1933), cols. 1514–1519.

1934

6. [with Adolph Goldschmidt] *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, vol. II, *Reliefs* (Berlin: Bruno Cassirer 1934). Reprinted 1978 with a new foreword by the author (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft).

7. [with Stefan Schultz] "Zur Bestimmung des Dichters auf dem Musendiptychon von Monza," *JDAI* 49 (1934), 128–138.

8. "Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästen," *ZKunstg* 3 (1934), 89–103. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 7.

9. Review of Richard Delbrueck, *Spätantike Kaiserportraits* [Berlin 1933], in *Geistige Arbeit* 1 (1934), 2.

1935

10. *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1935). Reprint with addenda forthcoming.

11. "Eine fuldaer Elfenbeingruppe," in *Das siebente Jahrzehnt. Festschrift zum 70. Geburtstag von Adolph Goldschmidt* (Berlin 1935), 14–18. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 2.

12. "Zwei fuldaer Handschriften des 12. Jahrhunderts," *MarbJb* 8/9 (1935), 2–11.

1936

13. "Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra," *SemKond* 8 (1936), 83–98. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 11.

14. Review of Charles Diehl, *La peinture byzantine* [Paris 1933] and Jean Ebersolt, *Monuments d'architecture byzantine* [Paris 1934], in *Geistige Arbeit* 3 (1936), 11.

1941

15. "A Tabula Odysseaca," *AJA* 45 (1941), 166–181. Reprinted 1971 in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 1.

16. "The Iconography of the Reliefs from the Mar-

tyrion," in *Antioch-on-the-Orontes*, vol. III, *The Excavations of 1937–1939*, ed. R. Stillwell (Princeton 1941), 135–149.

17. "Illustrations of Euripides and Homer in the Mosaics of Antioch," in *Antioch-on-the-Orontes*, vol. III, *The Excavations of 1937–1939*, ed. R. Stillwell (Princeton 1941), 233–247. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 1.

1942

18. "A Codex with the Homilies of Gregory of Nazianzus," *Record of The Art Museum, Princeton University* 1 (1942), 14–17.

1943

19. "Illustrations for the Chronicles of Sozomenos, Theodoret and Malalas," *Byzantion* 16 (1942–43), 87–134. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 4.

20. Review of H. Peirce and R. Tyler, "Three Byzantine Works of Art" [*DOP* 2 (1941), 11ff.], in *ArtB* 25 (1943), 163–164.

21. "Three 'Bactrian' Silver Vessels with Illustrations from Euripides," *ArtB* 25 (1943), 289–324. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 5.

22. "An Early Copto-Arabic Miniature in Leningrad," *Ars Islamica* 10 (1943), 119–134.

1944

23. "Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest," *GBA* 86 (1944), 193–214. Reprinted 1971 with annotations in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 12; and 1976 in *Medieval Art* (Garland Library of the History of Art 5), 137–158.

24. Obituary of Adolph Goldschmidt, *College Art Journal* 4 (1944), 47–50.

25. "An East Christian Censer," *Record of The Art Museum, Princeton University* 3 (1944), 2–4.

26. Review of Hugo Buchthal and Otto Kurz, *A Handlist of Illuminated Oriental Christian Manuscripts* [London 1942], in *AJA* 48 (1944), 401–405.

1947

27. *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Studies in Manuscript Illumination 2) (Princeton: Princeton University Press 1947). Second printing with addenda 1970 (Princeton: Princeton University Press). Spanish edition 1990: *El rollo y el codice. Un estudio del origen y el metodo de la illuminación de textos*, trans. Cruz Montero Grande (Madrid: Ed. Nerea). Italian edition ca. 1990: *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, trans. Massimo Bernabò (Florence: Edizioni CUSL). Japanese edition forthcoming.

28. "The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension," *JWalt* 10 (1947), 20–51. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 3.

29. "Byzantine Art and Scholarship in America," *AJA* 51 (1947), 394–418.

1948

30. *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance* (Studies in Manuscript Illumination 3) (Princeton: Princeton University Press 1948).

31. "Samson and Delilah on a Draughtsman," *Record of The Art Museum, Princeton University* 7, no. 2 (1948), 5–9.

1949

32. "Euripides Scenes in Byzantine Art," *Hesperia* 18 (1949), 159–210. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 3.

1950

33. "The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations," in *New Testament Manuscript Studies*, ed. M. P. Parvis and A. P. Wikgren (Chicago 1950), 151–174, pls. XI–XXXII. Reprinted 1971 with an introductory note in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 10.

34. "Gli affreschi di S. Maria di Castelseprio," *Rassegna storica del Seprio* 9–10 (1949–50), 12–27.

1951

35. *Greek Mythology in Byzantine Art* (Studies in Manuscript Illumination 4) (Princeton: Princeton University Press 1951). Second edition with addenda, 1984 (Princeton: Princeton University Press).

36. *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* (Princeton Monographs in Art and Archaeology 26) (Princeton: Princeton University Press 1951).

37. "A Late Romanesque Ivory Virgin," *Record of The Art Museum, Princeton University* 10, no. 2 (1951), 2–6.

38. "A Bone Carving of the Lyre-Playing Apollo," *Record of The Art Museum, Princeton University* 10, no. 2 (1951), 6–9.

1952

39. "The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations," in *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld* (Locust Valley, N.Y. 1952), 244–266. Reprinted 1971 with annotations in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 2; and 1976 in *Islamic Art and Architecture* (Garland Library of the History of Art 13), 177–203.

1953

40. "Die Illustration der Septuaginta," *MünchJb* 3 (1952–53), 96–120. English translation with annotations published 1971 as "The Illustration of the Septuagint," in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 3; and in *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*, ed. J. Gutmann (New York 1971), 201–231.

1954

41. "The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639," in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. Dorothy Miner (Princeton 1954), 358–373. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 14.

42. "Observations on the Milan Iliad," *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 5 (1954), 241–264. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 2.

43. "Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels," *Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter* 3 (1954), 41–59. English translation published in 1971 as "The Classical Heritage in the Art of Constantinople" in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 6.

44. [with C. H. Roberts] "Papyrus Oxyrh. 2331. Verses on the Labours of Herakles," in *The Oxyrhynchus Papyri*, part 22 (London 1954), 84–88, pl. XI.

1955

45. "Observations on the Cotton Genesis Fragments," in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann (Princeton 1955), 112–131. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 3.

1956

46. "The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis," in *Venezia e l'Europa. XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte, Venezia 12–18 sett. 1955* (Venice 1956), 152–153.

1957

47. "Narration in Ancient Art, Early Christendom," *AJA* 61 (1957), 83–91. Reprinted 1993 in *Studies in Early Christianity: A Collection of Scholarly Essays*, ed. E. Ferguson, D. M. Scholer, and P. C. Finney, vol. XVIII (New York 1993), 405–413.

48. "The Octateuch of the Seraglio and the History of Its Picture Recension," in *X. Milletlerarasi Bizans Tetkikleri Kongresi Tebligleri/Actes du Xe Congrès international d'études byzantines, Istanbul 1955* (Istanbul 1957), 183–186, pls. XL–XLI.

49. Review of Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)* [Olten 1955], in *Gnomon* 29 (1957), 606–616.

50. "Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai," *JÖBG* 6 (1957), 125–143. Re-

printed 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 2.

1958

51. Review of A. Boeckler, *Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe* [AbhMünch., Hist.Kl., N.F., 42 (Munich 1956)], in *BZ* 51 (1958), 410–413.

1959

52. *Ancient Book Illumination* (Martin Classical Lectures 16) (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1959).

53. "Vorikonoklastische Ikonen auf dem Sinai," in *Akten des 24. internationalen Orientalisten-Kongresses, München 28. Aug.–4. Sept. 1957*, ed. Herbert Franke (Wiesbaden 1959), 237.

54. "Islamische und koptische Einflüsse in einer Sinai-Handschrift des Johannes Klimakus," in *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag*, ed. Richard Ettinghausen (Berlin 1959), 297–316. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 5.

55. "Ein kaiserliches Lektionar einer byzantinischen Hofschule," in *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, ed. Otto Benesch et al. (Vienna and Wiesbaden 1959), 309–320. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 8.

1960

56. "Aristocratic Psalter and Lectionary," *Record of The Art Museum, Princeton University* 19 (1960) (Special Number in Honor of E. T. DeWald), 98–107. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 6.

57. "The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos," *CahArch* 11 (1960), 163–184. Reprinted 1971 with additional note in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 9.

58. "The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography," *DOP* 14 (1960), 45–68. Reprinted 1971 in *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*, ed. W. Eugene Kleinbauer (New York; reprint Toronto 1989), 204–226, plates on pp. 477–482; and 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 6.

59. Obituary of Wilhelm R. W. Koehler, *Speculum* 35 (1960), 519–520.

1961

60. "The Origin of the Threnos," in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York 1961), 476–490. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 9.

61. "Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches," in *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, ed. Ellen Beer et al. (Basel 1961), 223–250. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 8.

1962

62. "Die Wiener Genesis. Diskussion," in *Akten zum VII. internationalen Kongress für frühmittelalterforschung, 1958* (Graz and Vienna 1962), 44–52.

1963

63. *Geistige Grundlagen und Wesen der makedonischen Renaissance* (Arbeitsgemeinschaft für Forschungen des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften 107) (Cologne and Opladen: Westdeutscher Verlag 1963). English translation published 1971 as "The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance," in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 8.

64. "A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings," *GBA*, per. 6, 62 (1963) (Essais en l'honneur de Jean Porcher), 91–108. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 6.

65. "Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai," *ArtB* 45 (1963), 179–203. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 291–324, with annotations on 432–434.

66. *Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Hand-*

schriften aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit (Hamburg: Friedrich Wittig Verlag 1963).

67. [with Ihor Ševčenko] "The Moses Cross at Sinai," *DOP* 17 (1963), 385–390. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 81–104, with annotations on 425–426.

68. Review of Ernst Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* [New York 1960], in *Archaeology* 16 (1963), 292–293.

1964

69. "Mount Sinai's Holy Treasures," *National Geographic* 125 (1964), 109–127.

70. "Mount Sinai's Holy Treasures," *Princeton Alumni Weekly*, 64, no. 22 (Apr. 21, 1964), 6–11.

71. "Excerpt: Mount Sinai's Holy Treasures," *University. A Princeton Magazine*, no. 21 (1964), 35.

72. "Eine Darstellung der euripideischen Iphigenie auf einem koptischen Stoff," *AntK* 7 (1964), 42–47. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 4.

73. "Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testamentes," in *Mullus. Festschrift Theodor Klauser* (*JbAC* Ergänzungsband 1 [1964]), 401–415. English translation published 1971 as "The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration," in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 4; and in *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*, ed. J. Gutmann (New York 1971), 309–328.

74. "Ivories" and "Manuscripts," in *Byzantine Art, an European Art*, exhib. cat., Zappeion (Athens 1964), 141–145, 291–295. Also published in Greek and French editions.

75. "Crusader Icons on Mount Sinai," in *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Ohride, 10–16 septembre 1961*, vol. III (Belgrade 1964), 409–413.

76. "The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai," *DOP* 18 (1964), 341–352. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 63–80, with annotations on 424–425.

77. "Byzantium Gloriously Emerges in Athens," *Art News* 63 (1964), 49–52.

78. "Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., ser. 4, no. 4 (Τιμητικός Γ. Σωτηρίου) (1964), 1–23. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 211–244, with annotations on 430–431.

1965

79. "Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts," in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, ed. Gert van der Osten and Georg Kauffmann (Berlin 1965), 299–312. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 271–287, with annotations on 432.

80. "Sinai. Die Ikonenmalerei des 6.–12. Jahrhunderts," in K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, and S. Radojčić, *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien* (Vienna and Munich 1965), IX–XX, pls. 1–36; LXXIX–LXXXIII, XCVIII, CV. Also published in Russian, French, Dutch, Spanish, English, Italian, Bulgarian, and Serbo-Croatian translations.

81. "Buchmalerei des 4. Jahrhunderts—Tradition und Neuerung," *Neue Zürcher Zeitung*, no. 4098 (3 Oct. 1965), 4.

1966

82. "The Alexandria-Michigan-Princeton Expeditions to St. Catherine's Monastery. Pictorial Art in the Monastery," *American Research Center in Egypt, Newsletter* 58 (1966), 5–9.

83. "The Icons of St. Catherine's Monastery at Mount Sinai," *Eastern Churches Review* 1 (1966), 27–30, figs. 1–5.

84. "The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression," in *Byzantine Art, an European Art. Lectures* (Athens 1966), 149–177. Reprinted 1971 in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 7.

85. "The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai," *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1966), 392–405. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 5–18, with annotations on 423.

86. "Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete," in *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Fest-*

schrift für Johannes Kollwitz (*RQ*, Suppl. Heft 30 [1966]), 317–325. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 105–118, with annotations on 426–427.

87. "An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai," in *Mélanges offerts à K. Michałowski* (Warsaw 1966), 713–723.

88. "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century," *DOP* 20 (1966), 1–24. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 1.

89. "Icon Painting in the Crusader Kingdom," *DOP* 20 (1966), 49–83. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 325–386, with annotations on 434–436.

1967

90. "Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century," in *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966*, ed. J. M. Hussey et al. (Oxford 1967), 207–224. Reprinted 1971 in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 11.

91. "Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung," in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, ed. Frieda Dettweiler et al. (Marburg 1967), 11–20. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 7.

1969

92. "Book Illustration of the Fourth Century. Tradition and Innovation," in *Akten des VII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier 1965* (Vatican City and Berlin 1969), 257–281. Reprinted 1971 in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (see no. 98), essay 5; and 1993 in *Studies in Early Christianity: A Collection of Scholarly Essays*, ed. E. Ferguson, D. M. Scholer, and P. C. Finney, vol. XVIII (New York 1993), 415–439.

93. "An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysiu on Mount Athos. Its Origin and Its Wanderings," *RESEE* 7 (1969) (90. Anniversaire Nicolas Banescu), 239–253. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 12.

94. "Ernest Theodore DeWald. Memoir," *Speculum* 44 (1969), 526–527.

1970

95. "Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras," in *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit. Ergebnisse und Probleme auf Grund der jüngsten Ausgrabungen*, ed. Erich Dinkler (Recklinghausen 1970), 325–346. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 187–208, with annotations on 429–430.

96. "A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai," *Starinar*, n.s., 20 (1969–70) (Mélanges Djurdje Bošković), 415–421. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 13.

97. "Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates," *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970), 97–111. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 5.

1971

98. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. Herbert L. Kessler (Chicago: University of Chicago Press 1971).

99. "Diptykh slonovoi kosti iz Ermitazha, otnosiashchiisia k krugu Imperatora Romana," *VizVrem* 32 (1971), 142–155. English translation with annotations published 1980 as "An Ivory Diptych of the Romanos Group in the Hermitage," in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 9.

100. "A Tenth-Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance," *RESEE* 9 (1971) (Mélanges dédiés au XIVe Congrès international des études byzantines), 617–640. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 10.

101. "Sinai Icons of the Tenth Century," in *XIVe Congrès international des études byzantines, Bucarest 1971. Résumés-communications* (Bucharest 1971), 288–289.

102. "The Iconography of the Carolingian Ivories of the

Throne" in *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano. MemPontAcc*, 3d ser., 10 (1971), 217–245. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 3.

103. "The Reverse of the Plaque with Heracles' Lion Fight," in *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano. MemPontAcc*, 3d ser., 10 (1971), 247–251. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 4.

104. "Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance," in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, ed. V. Milojčić (Institut für Ur- und Frühgeschichte, Universität Heidelberg, Vortragstexte 1970) (Mainz 1971), 1–12. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 9.

1972

105. *Ivories and Steatites* (Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collections 3) (Washington, D.C. 1972).

106. "The Middle Ages," in *European and American Art from Princeton Alumni Collections*, exhib. cat. (Princeton 1972), 3–4.

107. "Illustrated Rolls and Codices in Greco-Roman Antiquity," in *The Book Through Five Thousand Years*, ed. H. D. L. Vervliet (London and New York 1972), 163–176. Also published in French, German, and Belgian editions.

108. Preface to Manolis Chatzidakis, *Studies in Byzantine Art and Archaeology* (Variorum Reprints) (London 1972).

109. "The Ivories of the So-Called Grado Chair," *DOP* 26 (1972), 43–91. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 119–186, with annotations on 427–429.

110. "Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art," *JÖB* 21 (1972) (Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag), 279–293. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 387–408, with annotations on 436.

111. "Three Painted Crosses at Sinai," in *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, ed. Artur Rosenauer and Gerold Weber (Salzburg 1972), 23–35. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 409–422, with annotations on 436–437.

1973

112. "'Sinaiskaia Psaltir's illyustratsiiami na poliakh," in *Vizantiia, Iuzhnye Slaviane i Drevniaia Rus', Zapadnaia Evropa. Sbornik statei v chest' V. N. Lazareva* (Moscow 1973). English translation with annotations published 1980 as "The Sinai Psalter cod. 48 with Marginal Illustrations and Three Leaves in Leningrad," in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 7.

113. "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra," *ArtB* 55 (1973), 1–38. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 5.

114. *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai* (Collegeville, Minn.: St. John's University Press 1973).

115. [with George H. Forsyth] *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Plates*; "Introduction to the Mosaics and Monumental Paintings," 11–18 (Ann Arbor: University of Michigan Press n.d. [1973]).

116. "The Cycle of the Great Feasts," in *Feast Day Icons, Fifteenth–Seventeenth Century*, exhib. cat., New Grecian Gallery, Nov. 1973–Jan. 1974 (London 1973), 1–7.

1974

117. "An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery," in *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, ed. U. E. McCracken et al. (Baltimore 1974), 19–38. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 9.

118. "Representations of Hellenic Oracles in Byzantine Manuscripts," in *Mansel'e Armağan/Mélanges Mansel* (Ankara 1974), vol. I, 394–410. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 7.

119. "An Addendum to 'The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra,'" *ArtB* 56 (1974), 248–252. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 6.

120. "Der Aufbau und die unteren Felder des Einhard-Reliquiars," in *Das Einhardskreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum Arcus Einhardi* (AbhGött, Philol.-hist.Kl., 3. Folge, 87 [1974]), 33–49.

121. "*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine," *DOP* 28 (1974), 31–55. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 19–62, with annotations on 423–424.

1975

122. "A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus," in *Studies in Memory of David Talbot Rice*, ed. Giles Robertson and George Henderson (Edinburgh 1975), 47–63. Reprinted 1982 in *Studies in the Arts at Sinai* (see no. 151), 245–270, with annotations on 431–432.

123. "Byzantium and the West around the Year 1200," in *The Year 1200. A Symposium*, Metropolitan Museum of Art (New York 1975), 53–93. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 9.

124. "The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future," in K. Weitzmann et al., *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton 1975), 1–60. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 1.

125. "The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts," in *Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium, 1971* (Washington, D.C. 1975), 69–109. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (see no. 143), essay 2.

1976

126. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, vol. I, *From the Sixth to the Tenth Century* (Princeton: Princeton University Press 1976).

127. "The Cycle of the Great Feasts," in *Important Icons from Private Collections*, exhib. cat., Museum Het Prinsenhof, Delft (Holland), Dec. 17, 1976–Jan. 15, 1977 (Oelde [Germany] 1976), 2–5.

128. "The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension," *DOP* 39 (1976), 65–84. Reprinted 1980 with annotations in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (see no. 145), essay 4.

1977

129. *Late Antique and Early Christian Book Illumination* (New York: George Braziller 1977 and London: Chatto and Windus 1977). Also published in German, French, and Dutch translations.

130. "Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century," *BMMA* 35, no. 2 (Autumn 1977), 1–7.

131. "Le formelle di Ercole della cattedra di S. Pietro," *Bulletino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e archivio muratoriano* 86 (1976–77), 1–65, figs. 1–11.

132. "Late Antique and Early Christian Art," *Archaeology* 30 (1977), 412–417.

133. "Sinai. Die Ikonenmalerei des 6.–12. Jahrhunderts," in *Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslavien*, ed. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, and S. Radojčić (Herrsching: Ammersee 1977), 13–60, 219–223, 243. Also published in French translation.

1978

134. *The Icon. Holy Images—Sixth to Fourteenth Century* (New York: George Braziller 1978 and London: Chatto and Windus 1978). Also published in German translation.

135. "The Classical Mode in the Period of the Macedonian Emperors: Continuity or Revival?" in *The "Past" in Medieval and Modern Greek Culture* (Byzantina kai Metabyzantina 1), ed. S. Vryonis, Jr. (Malibu 1978), 71–85, pls. I–XXXI. Reprinted 1981 with annotations in *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (see no. 147), essay 10.

136. [with George H. Forsyth] "Saving the Mt. Sinai Mosaics," *Biblical Archaeology Review* 4 (1978), 16–31.

137. "Die Malerei des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehung zum Osten," *ZKunstg* 41 (1978), 258–281. Reprinted 1982 with annotations in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (see no. 150), essay 10.

1979

138. [editor] *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, exhib. cat., Metropolitan Museum of Art, New York, Nov. 19, 1977–Feb. 12, 1978 (New York 1979), introduction (xx–xxvi), and essays "The Classical Realm: Science and Poetry" (199–204) and "The Secular Realm: Representations of Daily Life" (270–272).

139. *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923* (Studies in Manuscript Illumination 8) (Princeton: Princeton University Press 1979).

140. "Zur Geschichte des Katharinenklosters" and "Zur Kunst des Katharinenklosters," in John Galey, *Sinai und das Katharinen Kloster* (Stuttgart 1979), 11–16, 81–96, 153–160. Also published in English, French, and Italian translations.

141. "Illustrations of the Lives of the Five Martyrs of Sebaste," *DOP* 33 (1979), 95–112.

142. Introduction to papers related to objects in the exhibition "Age of Spirituality," *Gesta* 18 (1979), 3–5.

1980

143. *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London: Variorum Reprints 1980).

144. [editor] *Age of Spirituality. A Symposium*, Metropolitan Museum of Art (New York 1980), preface (vii–viii), introduction (1–5).

145. *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London: Variorum Reprints 1980).

146. *Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai* (Berlin: Union Verlag 1980).

1981

147. *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (London: Variorum Reprints 1981).

148. [with Eric G. Turner] "An Enamelled Glass Beaker with a Scene from New Comedy," *AntK* 24 (1981), 39–63, pls. 6–9.

149. "Origine e significato delle icone," "Le icone di Constantinopoli," and "Le icone del periodo delle crociate," in *Le icone*, ed. K. Weitzmann et al. (Milan 1981). Also published in English, German, French, Russian, Serbo-Croatian, and Japanese translations.

1982

150. *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (London: Variorum Reprints 1982).

151. *Studies in the Arts at Sinai. Essays by Kurt Weitzmann* (Princeton: Princeton University Press 1982).

152. *Richard Ettinghausen 1906–1979. In Memoriam* (Princeton 1982), 2–4.

153. "The Art of Ancient and Medieval Book Illumination," *Studia Artium Orientalis et Occidentalis* 1 (1982), 1–13.

154. "Crusader Icons and 'la Maniera Greca,'" in *Il medio-Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979*, section 2), ed. H. Belting (Bologna 1982), 71–77, figs. 60–73.

1983

155. *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks* (Dumbarton Oaks Collection, Publications no. 6) (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks 1983).

1984

156. "The Saint Peter Icon of Dumbarton Oaks," *Apollo* 119 (1984), 260–263.

157. "Crusader Icons and Maniera Greca," in *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, ed. Irmgard Hutter (Vienna 1984), 143–170.

158. "The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures," in Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. II, *The Thirteenth Century* (Chicago 1984), 105–142 and 253–258.

159. "Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., ser. 4, no. 12 (1984), 63–116.

160. "An Interview with Kurt Weitzmann," conducted by Karl Sandin and Kristen Van Ausdall, *Rutgers Art Review* 5 (1984), 70–85.

1985

161. *Adolph Goldschmidt und die berliner Kunstgeschichte* (Berlin: Freie Universität 1985).

1986

162. [with Herbert L. Kessler] *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B VI* (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 1) (Princeton: Princeton University Press 1986).

163. "The Contribution of the Princeton University Department of Art and Archaeology to the Study of Byzantine Art," in *Byzantium at Princeton. Byzantine Art and Archaeology at Princeton University*, ed. S. Ćurčić and A. St. Clair, exhib. cat., Princeton University, Firestone Library, Aug. 1–Oct. 26, 1986 (Princeton 1986), 11–30.

1990

164. [with Herbert L. Kessler] *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (Dumbarton Oaks Studies 28) (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks 1990).

165. [with George Galavaris] *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I, *From the Ninth to the Twelfth Century* (Princeton: Princeton University Press 1990).

1992

166. "An Ivory Plaque with Two of the Forty Martyrs of Sebaste in the Glencairn Museum, Bryn Athyn, Pa.," in Εὐφρόσυνον. Ἀφιερώμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, vol. II (Athens 1992), 704–712.

1994

167. *Sailing with Byzantium from Europe to America. The Memoirs of an Art Historian* (Munich: Editio Maris 1994).

List of Illustrations

I • ANTIQUITY AND EARLY CHRISTIANITY

Malcolm Bell, III, "Orpheus and Eurydike in the Underworld" (pp. 10–13)

1. Lentini, Museo Archeologico, calyx-krater. Orpheus singing before Persephone (photo: Soprintendenza ai Beni Culturali di Siracusa)
2. Detail of Fig. 1. Orpheus, Persephone, and Eurydike (photo: author)
3. Detail of Fig. 1. Hades (photo: author)
4. Syracuse, Museo Nazionale, no. 47099, *lebes gamikos*. Persephone with Eurydike(?) (photo: Soprintendenza ai Beni Culturali di Siracusa)
5. Detail of Fig. 4. Hekate(?) (photo: Soprintendenza ai Beni Culturali di Siracusa)
6. Baltimore, Walters Art Gallery, no. 48.86, volute krater, detail. Hermes and Persephone(?) (photo: Walters Art Gallery)
7. Taranto, Museo Nazionale, no. I.G. 8332, Lokrian pinax. Female figure with chest and cult implements (photo: Hirmer Fotoarchiv)
8. Lokrian pinax, reconstruction. Persephone(?) with child in basket (after R. Carta, in P. Orsi, *BA* 3 [1909], 469, fig. 40)

Beat Brenk, "Die Christianisierung des jüdischen Stadtzentrums von Kapernaum" (pp. 27–28)

Textabb. A (p. 16). Kapernaum, Synagoge und Oktogon (nach H.-P. Kuhnen, *Palästina in griechisch-römischer Zeit* [München 1990], 231)
Textabb. B (p. 17). Kapernaum, insula II, terra sigillata (nach S. Loffreda, *Cafarnao* II [Jerusalem 1974], 78)
Textabb. C (p. 18). Kapernaum, insula I, "Haus Petri" (nach V. Corbo, *Cafarnao* I [Jerusalem 1975], Taf. VII)
Textabb. D (p. 19). Kapernaum, insula I, "Haus Petri" (nach V. Corbo, *Cafarnao* I [Jerusalem 1975], Taf. VIII)
Textabb. E (p. 20). Kapernaum, insula I, Oktogon über dem "Haus Petri" (nach V. Corbo, *Cafarnao* I [Jerusalem 1975], Taf. IV)
Textabb. F (p. 21). Kapernaum, Synagoge und Oktogon. Rekonstruktionsskizze (C. Jäggi)
Textabb. G (p. 25). Münze Bar-Kochbas (Zeichnung: C. Jäggi)
Textabb. H (p. 26). Münze Hadrians mit Judea capta (Zeichnung: H. R. Meier)

1. Kapernaum, Synagoge, Kapitell mit siebenarmigem Leuchter (Foto: Verfasser)
2. Kapernaum, Synagoge, Kapitell (Foto: Verfasser)
3. Kapernaum, Synagoge, Kapitell (Foto: Verfasser)
4. Kapernaum, Synagoge, Kapitell (Foto: Verfasser)
5. Kapernaum, Synagoge, Kompositkapitell (Foto: Verfasser)
6. Kapernaum, Synagoge, Konsolen (Foto: Verfasser)

Erika Dinkler-von Schubert, "CTAYPOC: Vom 'Wort vom Kreuz' (1 Kor. 1,18) zum Kreuz-Symbol" (p. 39)

Textabb. 1a und 1b (p. 36). Schlußtitelornamente aus dem Codex Vaticanus, Bibl. Vat. gr. 1209, pp. 1382 u. 163 (Zeichnung: Th. Zollt nach C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben* [Stockholm 1970], Fig. 24)
Textabb. 2 (p. 36). Schlußtitelornament aus dem Codex Sinaiticus, London, British Museum, Add. 43 725, fol. 68 (Zeichnung: Th. Zollt nach C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben* [Stockholm 1970], Fig. 23)
Textabb. 3 (p. 36). Papyrusblatt (Phylakterium?) mit Psalm 1,1, Turin, P. Taur. Inv. 27 (Zeichnung: Th. Zollt nach I. Cecchetti, in *Miscellanea Giulio Belvederi* [Rom 1954/55], 560)
Textabb. 4a (p. 37). Solidus "Victoria Constantini," Konstantin d. Gr., 336/337 n.Chr. (Zeichnung: Th. Zollt nach *RBK* V, Sp. 41/42, Abb. 6:1)
Textabb. 4b (p. 37). Solidus "Gloria Romanorum," Kaiser Valens, 367/375 n.Chr. (Zeichnung: Th. Zollt nach *RBK* V, Sp. 41/42, Abb. 6:3)

1. Neapel, San Giovanni in Fonte, Kuppelmosaik (nach J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* [Freiburg 1916], Taf. 29)
2. Wien, Kunsthistorisches Museum, Bronzekreuz

10. Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Taphou 14, fol. 27r. St. Mamas milking (photo: Department of Art and Archaeology, Princeton University)

II • THE WEST

Elisabeth Alföldi-Rosenbaum, "A Funerary Relief from Trier, the Diptych of Probianus, and an Evangelist Type of Charlemagne's Court School" (pp. 119–120)

1. Trier, Rheinisches Landesmuseum, funerary relief (photo: Landesmuseum Trier)
2. Detail of Fig. 1 (photo: Landesmuseum Trier)
3. Berlin, Staatliche Museen, diptych of Probianus, front wing (after W. Köhler, *Die Karolingischen Miniaturen*, II [Berlin 1958], pl. 41:a)
4. Abbeville, Bibliothèque Municipale, MS. 4(1), fol. 153v. The evangelist John (photo: Giraudon)
5. Paris, Bibliothèque Nationale, ivory with the Four Evangelists (after A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I [Berlin 1914], no. 19)

Robert P. Bergman, "A New Addition to the Grado Throne Ivories" (pp. 127–129)

1. Milan, Castello Sforzesco (Museo d'arti applicate), ivory plaque. Mark preaching (photo: Museo d'arti applicate, Milan)
2. Salerno, Museo del Duomo, ivory plaque. Christ and the Samaritan Woman at the Well, the Resurrection of Lazarus, Entry into Jerusalem (photo: Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome)
3. London, British Museum, ivory plaque. Resurrection of Lazarus (photo: British Museum)
4. Palma de Mallorca, Museum of Mallorca, ivory plaque. Entry into Jerusalem (photo: Sociedad Arqueológica Luliana)
5. Berlin, Staatliche Museen, ivory plaque. Resurrection of Lazarus (photo: Staatliche Museen)
6. Berlin, Staatliche Museen, ivory plaque. Entry into Jerusalem (photo: Staatliche Museen)
7. Florence, Biblioteca Laurenziana, cod. Plut. I, 56 (Rabbula Gospels), fol. 11v. Entry into Jerusalem (after *The Rabbula Gospels*, facsimile [Olten 1959])

Robert Deshman, "Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald" (pp. 138–141)

1. Vatican, San Pietro, throne of Charles the Bald (photo: Kurt Weitzmann)
2. Detail of Fig. 1. Lower right corner of gable (photo: Kurt Weitzmann)
3. London, Victoria and Albert Museum, Metz Crucifixion ivory (photo: Victoria and Albert Museum)
4. Detail of Fig. 1. Charles the Bald, angels, and man lancing serpent (photo: Kurt Weitzmann)
5. Paris, Louvre, Barberini diptych (photo: ARS, New York/S.P.A.D.E.M., Paris)
6. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 1141, fol. 5v. Saints (photo: Bibliothèque Nationale)
7. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 1141, fol. 6. Christ (photo: Bibliothèque Nationale)
8. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Clm. 14000, fol. 5v. Charles the Bald (photo: Marburg/Art Resource)
9. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Clm. 14000, fol. 6. Adoration of the Elders (photo: Marburg/Art Resource)
10. Verona, cathedral library, Anastasius diptych (photo: Kurt Weitzmann)
11. Paris, Louvre, bronze statuette of Charles the Bald (photo: ARS, New York/S.P.A.D.E.M., Paris)

Josef Engemann, "Skizzen zu Bedeutungsgröße und Seitenwertigkeit in frühmittelalterlichen und mittelalterlichen Bildwerken" (pp. 150–152)

1. Berlin, Staatliche Museen, Elfenbein, inv. 2006, Vorderseite (Foto: Staatliche Museen)
2. Berlin, Staatliche Museen, Elfenbein, inv. 2006, Rückseite (Foto: Staatliche Museen)
3. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung Suarès, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2062, fol. 61r (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)
4. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung 'Panvinio,' aus Cod. Vat. Barb. lat. 2738, fol. 104r (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)
5. Rom, Triclinium Leonianum, vor 1625. Zeichnung N. Alemanni (nach H. Belting, *FS* 12 [1978], Abb. 3)
6. Rom, Triclinium Leonianum, nach 1625. Zeichnung N. Alemanni (nach H. Belting, *FS* 12 [1978], Abb. 4)
7. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung Ciacconio, aus Cod. Vat. lat. 5407, p. 186 (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)
8. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung Grimaldi, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 309v (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)
9. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene, Detail. Leo. Zeichnung Grimaldi, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 310r (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)
10. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene, Detail. Karl der Große. Zeichnung Grimaldi, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 311r (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)

Ilene H. Forsyth, "Art with History: The Role of Spolia in the Cumulative Work of Art" (pp. 159–162)

1. Cologne, Diocesan Museum, Herimann cross (photo: Rheinisches Bildarchiv)
2. Cologne, Diocesan Museum, Herimann cross, detail of the back (after *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400* [Cologne 1973], 171, fig. 5)
3. Aachen, Cathedral Treasure, Lothar cross (photo: Bildarchiv Foto Marburg)
4. Münster, Landesmuseum, Borghorst cross (photo: Westfälisches Amt für Denkmalpflege)
5. Münster, Landesmuseum, Borghorst cross, detail (photo: Westfälisches Amt für Denkmalpflege)
6. Münster, Landesmuseum, Borghorst cross, back (photo: Westfälisches Amt für Denkmalpflege)
7. Trier, Cathedral Treasure, Egbert shrine (photo: Bildarchiv Foto Marburg)
8. Trier, Cathedral Treasure, Egbert shrine, detail (photo: Bildarchiv Foto Marburg)
9. Aachen, palace chapel, ambo of Henry II (photo: Bildarchiv Foto Marburg)
10. Aachen, palace chapel, ambo of Henry II, reconstruction showing original location within the chapel (after E. Doberer, *Karolingische und Ottonische Kunst*, III [Wiesbaden 1957], figs. 142, 145; drawing by P. Büchele)

Richard Hamann-Mac Lean, "Aubeterre und Georgien: Kleinasiatisches in der romanischen Baukunst Westfrankreichs" (pp. 166–168)

1. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Außenseite von Osten (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
2. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Inneres von Süden (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
3. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Seitenschiff von Osten (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
4. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Inneres von Süden mit Blick in den Chor (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
5. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, der Reliquienturm in der Hauptapsis (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
6. Römisches Denkmal auf freiem Felde zwischen Nîmes und Arles (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
7. Saint-Rémy-de-Provence, Julierdenkmal (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)
8. Athos, Dionysiou, cod. 105, Proskynetarion, 13. Jh. (nach S. Pelekanides, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους [Athen 1973], Abb. 158)
9. Gelat'i, Theotokos-Kirche, Proskynetarion an der nordwestlichen Querhausecke (nach W. Beridse und E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien* [Wien und München 1981], Taf. 126)
10. Nikorzminda, Nikolauskirche, Hauptapsis mit über dem Altar aufgehängten Baldachin (nach W. Beridse und E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien* [Wien und München 1981], Detail von Taf. 116)

Rainer Kahsnitz, "'Matheus ex ore Christi scripsit': Zum Bild der Berufung und Inspiration der Evangelisten" (pp. 177–180)

1. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. VI, 18, fol. 17v. Matthäus (Foto: Biblioteca Laurenziana)
2. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. VI, 18, fol. 93v. Markus (Foto: Biblioteca Laurenziana)
3. London, Victoria and Albert Museum, Elfenbeinrelief. Petrus und Markus (Foto: Victoria and Albert Museum)
4. London, British Library, Cotton MS. Nero D IV, fol. 25v. Matthäus (nach Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen* [Berlin 1916], Tafelband III, Taf. 223)
5. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 23v. Berufung des Matthäus (Foto: Archiv der Burg in Prag)
6. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 24r. Matthäus (Foto: Archiv der Burg in Prag)
7. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 82v. Petrus und Markus (Foto: Archiv der Burg in Prag)
8. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 125v. Lukas und Paulus (Foto: Archiv der Burg in Prag)
9. Gent, Kathedrale, MS. 13, fol. 145v. Johannes vor Christus (Foto: Stadtbildstelle Aachen)
10. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 40v–41r. Christus und Matthäus (Foto: Rheinische Bildarchiv Köln)
11. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 83v. Markus (Foto: Rheinische Bildarchiv Köln)
12. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 111v. Lukas (Foto: Rheinische Bildarchiv Köln)
13. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 152v–153r. Christus und Johannes (Foto: Rheinische Bildarchiv Köln)

Jacqueline Lafontaine-Dosogne, "L'influence artistique byzantine dans la région Meuse-Rhin du VIIIe au début du XIIIe siècle" (pp. 189–192)

1. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, faux diptyque d'Anastase. Liège, vers 1860 (photo: Archives Centrales Iconographiques d'Art National, Bruxelles)
2. Paris, Musée de Cluny, couronnement par le Christ d'Otton II et de Théophano, 982 (photo: Réunion des Musées Nationaux)
3. Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan, soierie

byzantine aux monogrammes d'Héraclius, avant 641 (photo: Archives Centrales Iconographiques d'Art National, Bruxelles)
4. Liège, église Sainte-Croix, triptyque-reliquaire de la sainte Croix, 1160–70 (photo: Archives Centrales Iconographiques d'Art National, Bruxelles)
5. Paris, Louvre, staurothèque. Byzance, XIe siècle et région liégeoise, début XIIIe siècle (photo: Musée du Louvre)
6. Tournai, trésor de la cathédrale, croix-reliquaire. Byzance, VIIIe–X[e]/XIe siècle (photo: Archives Centrales Iconographiques d'Art National, Bruxelles)
7a. Eine, église Sint-Eligius, croix-reliquaire. Constantinople, début XIIe siècle (photo: Voordeckers-Milis)
7b. Eine, église Sint-Eligius, croix-reliquaire. Constantinople, début XIIe siècle (photo: Voordeckers-Milis)
8. Namur, trésor d'Oignies, croix-reliquaire. Entre-Sambre-et-Meuse, 1er quart XIIIe siècle, et émaux byzantins, XIe siècle (photo: Archives Centrales Iconographiques d'Art National, Bruxelles)
9. Namur, trésor d'Oignies, verre dit de sainte Hedwige. Byzance, XIIe siècle (photo: P. A. Dandoy, Namur)
10. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Antependium de Rupertsberg. Soie byzantine, broderie rhénane, vers 1230 (photo: Archives Centrales Iconographiques d'Art National, Bruxelles)

Archer St. Clair, "Narrative and Exegesis in the Exodus Illustrations of the San Paolo Bible: Aspects of Byzantine Influence" (pp. 200–202)

1. Rome, San Paolo fuori le mura, San Paolo Bible, fol. 21v. Scenes from the life of Moses (photo: Herbert Kessler)
2. Vatican, cod. gr. 747, fol. 80r. The Miracle of the Serpents (photo: Kurt Weitzmann)
3. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 550, Homilies of Gregory of Nazianzos, fol. 83r. The Nativity (photo: Bibliothèque Nationale)
4. Athos, Lavra, Skevophylakion, lectionary, fol. 114v. The Nativity (photo: Kurt Weitzmann)
5. Baltimore, Walters Art Gallery, ivory plaque. The Nativity (photo: Walters Art Gallery)
6. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. slav. 4, Serbian Psalter, fol. 227r. The Incarnation and its Prefiguration (photo: Bayerische Staatsbibliothek)

Nikolaos Yalouris, "Eine ungewöhnliche Propheten-Apostel-Darstellung" (pp. 209–212)

1. Chartres, Dom, Glasmalerei der fünf Fenster unter der Südrose. Propheten und Evangelisten (Foto: Zodiaque)
2. Detail von Abb. 1. Markus und Daniel (nach J. Favier, *L'univers de Chartres* [Paris 1988], Taf. S. 40)
3. Merseburg, Dom, Taufbecken. Jeder Apostel auf der linken Schulter eines Propheten (nach R. Budde, *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250* [München 1979], Taf. 87)
4. Berlin, Staatliche Museen, F 2417, Attische rotfigurige Oinochoe. Darstellung der Knabenspieles "Ephedrismos" (nach P. Arias und M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting* [London 1962], Taf. 204)
5. Berlin, Staatliche Museen, 6917, Terrakottagruppe. Ein Mädchen mit dem Ball von seiner Gespielin in der Art der Ephedrismos getragen (nach *Ausgewählte griechische Terrakotten* [Berlin 1903], Taf. 17)
6. Athen, Agora, marmorne Figurengruppe einen Ephedrismos im mythischen Zusammenhang darstellend (Foto: American School of Classical Studies)
7. Rom, Palazzo dei Conservatori, marmorne Gruppe von zwei weiblichen Figuren. Die Gruppe stellt den Ephedrismos dar (nach P. Mingazzini, *RendPontAcc* 32 [1959/60], Abb. 3)
8. Paris, Louvre, schwarzfigurige Oinochoe. Aeneas auf dem Rücken Anchises tragend (nach K. Schauenberg, *Gymnasium* 67 [1967], Taf. XVI:1)
9. Rom, Villa Giulia, etruskische Terrakotta. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas getragen (nach *LIMC* I, 2 [Zürich 1981], S. 303, Nr. 96)
10. Pompeji, Casa del criptoportico. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas (nach V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza* [Rom 1953], I, Abb. 183)
11. Turin, Museo Archeologico, römischer Grabaltar. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas (nach *LIMC* I, 2 [Zürich 1981], S. 304, Nr. 115)
12. Rom, Musei Capitolini, 316, Tabula Iliaca. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas (nach G. K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome* [Princeton 1969], Abb. 29)
13. Münze, Denar, Cäsarisch. Aeneas trägt auf seiner linken Schulter Anchises, in seiner Rechter das Palladion (nach G. K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome* [Princeton 1969], Abb. 2:a)
14. Münze, Antoninus Pius. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas (Foto: *LIMC*)
15. Chartres, Dom, Königsportal. Philosophen und freie Künste (nach W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270* [München 1970], Taf. 15)

III • BYZANTIUM AND ITS NEIGHBORS

Frescoes

Elka Bakalova, "A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteenth-Century Rock-Cut Chapel near Ivanovo" (pp. 220–223)

1. Near Ivanovo, general view of rock-cut chapels above the Rousenski Lom River (photo: Mikhail Enev)
2. Ivanovo, Buried Church, east and west walls with detached murals during restoration (photo: Blagoi Dzhivdzhanovi)
3. Ivanovo, Buried Church, murals on the ceiling and the north wall (drawing: Boriana Dzhivdzhanova)
4. Ivanovo, Buried Church, north wall. The Synaxis of the Archangels (photo: Mikhail Enev)
5. Ivanovo, Buried Church, fragment of the Ascension. Archangel (photo: Mikhail Enev)
6. Ivanovo, Buried Church, fragment of fresco. Soldier (photo: Mikhail Enev)
7. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. The angel appearing to Joshua (photo: Mikhail Enev)
8. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. Soldier (photo: Mikhail Enev)
9. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. The bearing of the Ark of the Covenant (photo: Mikhail Enev)
10. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. The miracle at the pool of Bethesda (photo: Mikhail Enev)

Zaga Gavrilović, "Discs Held by Angels in the Anastasis at Dečani" (pp. 231–234)

1. Dečani, church of the Pantokrator, Anastasis (photo: Institute for the Preservation of Historical Monuments, Belgrade)
2. Dečani, church of the Pantokrator, Anastasis and Crucifixion (photo: Institute for the Preservation of Historical Monuments, Belgrade)
3. Detail of Fig. 1 (photo: Institute for the Preservation of Historical Monuments, Belgrade)
4. Dečani, church of the Pantokrator, Last Judgment, detail (photo: Institute for the Preservation of Historical Monuments, Belgrade)
5. Dečani, church of the Pantokrator, Last Judgment, detail (photo: Institute for the Preservation of Historical Monuments, Belgrade)
6. Andrejaš on the river Treska, 1389, west wall of naos (photo: D. Tasić)
7. Žiča, Synaxis of the Archangels, early fourteenth century (photo: Institute for the Preservation of Historical Monuments, Belgrade)
8. Manastir, church of St. Nicholas, Abraham, 1271 (after A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, III, pl. 208:a)

Włodzimierz Godlewski, "The Paulos Cathedral in Faras (Pachoras) and the Question of Byzantine Influence" (pp. 241–243)

1. Faras, Paulos Cathedral, A.D. 707, plan. Current locations of paintings indicated as follows: KH: in Khartoum; W: in Warsaw; O: in situ (not conserved)
2. Old Dongola, Church of Granite Columns, second half of seventh century, plan
3. Faras, Paulos Cathedral. Christ (photo: Polish Mediterranean Archaeology Center, Warsaw)
4. Warsaw, National Museum, no. 234058. St. Anne (photo: National Museum)
5. Warsaw, National Museum, no. 234013. Virgin with child (photo: National Museum)
6. Warsaw, National Museum, no. 234052. Archangel Michael (photo: National Museum)
7. Warsaw, National Museum, no. 234053. The apostles Peter and John (photo: National Museum)
8. Warsaw, National Museum, no. 234020. Archbishop saint (photo: National Museum)

Lydie Hadermann-Misguich, "La Dormition et la Crucifixion de Sainte-Paraskevi de Yeroskipos (Chypre) et les rapports de celle-ci avec l'art italien et crétois" (pp. 249–252)

1. Yeroskipos, Sainte-Paraskevi, Dormition sous-jacente à la Crucifixion, détail (photo: Hadermann)
2. Yeroskipos, Sainte-Paraskevi, ensemble de la Crucifixion (photo: Hadermann)
3. Athènes, Pinacothèque Nationale, icône de la Crucifixion. Andreas Pavias (d'après photo: Palais des Beaux-Arts de Charleroi)
4. Yeroskipos, Crucifixion (détail de la Fig. 2). Evanouissement de Marie (photo: Hadermann)
5. Icône d'Athènes (détail de la Fig. 3). Evanouissement de Marie (d'après photo: Palais des Beaux-Arts de Charleroi)
6. Yeroskipos, Crucifixion (détail de la Fig. 2). Soldats de la Crucifixion (photo: Hadermann)
7. Icône d'Athènes (détail de la Fig. 3). Soldats de la Crucifixion (d'après photo: Palais des Beaux-Arts de Charleroi)
8. Yeroskipos, Sainte-Paraskevi, Nativité de la Vierge (d'après A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* [Londres 1985], fig. 231)
9. Athènes, Musée Kanellopoulos, icône de la Nativité de la Vierge (photo: Musée de l'Acropole)

Gustav Kühnel, "Monumental Painting from Jerusalem in American Collections" (pp. 259–263)

1. Boston, Museum of Fine Arts, acc. no. 51.620, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head (photo: Museum of Fine Arts)
2. Boston, Museum of Fine Arts, acc. no. 51.621, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head (photo: Museum of Fine Arts)
3. San Francisco, Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honor, no. 1952.1, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head (photo: Fine Arts Museum)
4. Williamstown, Mass., Williams College Museum

of Art, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head (photo: Williams College Museum of Art)
5. Jerusalem, Monastery of the Cross, fresco fragment. Saint, eleventh century (photo: author)
6. Jerusalem, Monastery of the Cross, southwest pillar. Sts. Demetrios and Nestor, seventeenth century (photo: author)
7. Jerusalem, Monastery of the Cross, north arch of the second bay from the west. St. Rufinus, seventeenth century (photo: author)
8a. Jerusalem, Monastery of the Cross, inner wall over the main entrance to the church, seventeenth century (photo: author)
8b. Jerusalem, Monastery of the Cross, inner wall framing the main entrance to the church. Angels, seventeenth century (photo: author)
9. Jerusalem, Monastery of the Cross, southwest pillar. Sts. Maximos the Confessor and John of Damascus with the kneeling figure of Shota Rustaveli as donor, seventeenth century (photo: author)
10. Jerusalem, Monastery of the Cross, north wall of the apse, detail. Creation Rejoices, seventeenth century (photo: author)
11. Jerusalem, Monastery of the Cross, Presentation of the Virgin in the Temple, detail, seventeenth century (photo: author)
12. Jerusalem, Monastery of the Cross, northeast pillar. David and Solomon, seventeenth century (photo: author)
13. Jerusalem, Monastery of the Cross, church, general view looking east (photo: author)

Elisabetta Lucchesi-Palli, "Orientalische Einflüsse in einigen Trachten der Wandmalereien von Bawit" (pp. 273–275)

1. Bawit, Apollo-Kloster, Kapelle 18, Südwand. Knabenfigur (nach J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, I [Kairo 1904], Taf. LXIII)
2. Bawit, Apollo-Kloster, Kapelle 37, Westwand. Gazellenjagd (nach J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, II [Kairo 1916], Taf. VII)
3. Washington, D.C., Textile Museum, Stoff mit Pferden und Rossebändigern, Detail. Rossebändiger (nach J. Trilling, *The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean* [Washington, D.C. 1982], Nr. 17, Detail)
4. Kissufim (Negev), Bodenmosaik. Jäger Bären bekämpfend (nach A. Ovadiah und S. Mucznik, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* [Paris 1983], Taf. 185:2)
5. Kissufim (Negev), Bodenmosaik. Reiter Leoparden bekämpfend (nach A. Ovadiah und S. Mucznik, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* [Paris 1983], Taf. 186)
6. Hūarte, Michaelion, Mosaik. Mann mit Eselgespann (nach E. P. de Loos-Dietz, *BABesch* 63 [1988], Abb. 16)
7. Argos, Falknervilla, Mosaik. April (nach G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos* [Stockholm 1974], Abb. 44:3, Detail)
8. Paris, Louvre, Barberinitafel. Barbaren (nach L. Brehier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins* [Paris 1936], Taf. XXIV, Detail)
9. Teheran, Archäologisches Museum, Relief aus Susa. Khawasak, Satrap von Susa (nach R. Ghirshman, *Iran. Parther und Sasaniden* [München 1962], Abb. 70, Detail)

Liliana Mavrodinova, "L'ornementation dans la peinture murale en Bulgarie médiévale: Principes décoratifs, motifs, parallèles" (pp. 280–282)

1. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, motifs géométriques et torsade, XIIe siècle (photo: Konstantin Shestakov)
2. Trapezitsa, près de Tărnovo, église no. 8, bande à zigzag, XIVe siècle (photo: Dimitar Karadimchev)
3. Rila, monastère, Chapelle de la Transfiguration dans la Tour de Khréliu, bande à zigzag, XIVe siècle (photo: Dimitar Karadimchev)
4. Zémén, église, réseau géométrique, XIVe siècle (photo: Dimitar Karadimchev)
5. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, frise de lotus et palmettes, XIIe siècle (photo: Konstantin Shestakov)
6. Dolna Kamenitsa, église de la Vierge, frise de lotus et palmettes, XIVe siècle (photo: Peter Khlebarov)
7. Assenova Krepost (Stanimaka), église de la Vierge Petrička, frise de palmettes, XIVe siècle (photo: Konstantin Shestakov)
8. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, rinceau, XIIe siècle (photo: Konstantin Shestakov)
9. Dolna Kamenitsa, église de la Vierge, rinceau, variante négative, XIVe siècle (photo: Peter Khlebarov)
10. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, motifs végétaux, XIIe siècle (photo: Konstantin Shestakov)

Paul van Moorsel, "On Medieval Iconography in the Monastery of St. Paul near the Red Sea" (pp. 286–287)

1. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, enthroned Theotokos (below) and Gabriel of the Annunciation (top left) (photo: Institut Français d'Archéologie Orientale, Cairo)
2. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, Pantokrator (photo: Institut Français d'Archéologie Orientale, Cairo)
3. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, archangel to the left of the Pantokrator

(photo: Institut Français d'Archéologie Orientale, Cairo)
4. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, six-winged angel with sword and cup (illustration: P. Laferrière)
5. Cairo, Coptic Museum, icon of Raphael by Yuhanna el Armani (photo: H. Hondelink)

Sreten Petković, "The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica" (pp. 296–298)

Text Fig. A (p. 291). Jošanica monastery, narthex. Burial of a monk, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)
Text Fig. B (p. 291). Jošanica monastery, narthex. Hermit in a cave, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)
Text Fig. C (p. 292). Jošanica monastery, narthex. Part of an unidentified composition, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)
Text Fig. D (p. 293). Jošanica monastery, narthex. Monk at a feast, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)

1. Jošanica monastery, narthex. Vision of Eulogios, end of the fourteenth century (photo: author)
2. Detail of Fig. 1. Three angels (photo: author)
3. Detail of Fig. 1. Eulogios with three angels (photo: author)
4. Ramaća monastery, south wall. Donors, warrior saints, and hermits, ca. 1392/1393 (photo: author)
5. Detail of Fig. 4. St. Paphnoutios and St. Paisios, ca. 1392/1393 (photo: author)
6. Ramaća monastery, south wall. St. John Klimax, ca. 1392/1393 (photo: author)
7. Moscow, Tretyakov Gallery, icon of the Vision of Eulogios, 1565–1596 (after V. Antonova and N. Mneva, *Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia gallereia* [Moscow 1963], II, fig. 84)

Nicole Thierry, "Une école de peinture gréco-orientale du haut Moyen Age en Cappadoce" (pp. 306–308)

Schéma 1 (p. 301). Croix sur fond de rinceaux stylisés: *(a)* voûte sud de l'église de Joachim et Anne (d'après N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavusin*, I [Paris 1983], fig. 63); *(b)* épée byzantino-lombarde de Castel Trosino (d'après C. Carducci, *Bijoux et orfèvrerie antiques* [Fribourg et Milan 1963], pl. 75b)
Schéma 2 (p. 302). Décors de coeurs et chevrons. En Cappadoce, sur cornes d'abondance et plumes de paon (d'aprés Thierry, fig. 12): *(a)* église de Joachim et Anne; *(b et f)* Hagios Stéphanos; *(c et e)* église de Nicétas; *(d et g)* Saints-Pierre-et-Paul de Meskendir. En Iran: *(h)* relief de Taq i Bostan (d'aprés Thierry, fig. 12). Sur des tissus byzantins: *(i)* de Maastricht (d'après H. H. Pierce et R. Tyler, *L'art byzantin* [Paris 1932], III, pl. 58); *(j)* au monogramme d'Héraclius (d'après W. F. Volbach, *Early Decorative Textiles* [Londres et New York 1969], pl. 53)
Schéma 3 (p. 303). Décors de feuilles en palmettes: *(a)* église de Nicétas, paroi sud, croix sous portique; *(b)* Preslav, croix (d'après K. Miatev, *Die Keramik von Preslav* [Sofia 1936], fig. 28); *(c)* Ösk, pilier de la galerie sud (d'après D. Winfield, *JWarb* 31 [1968], pl. 15); *(d)* Dört kilise, frise peinte (d'après Thierry, fig. 12); *(e)* Preslav, décors de plumes de paon (d'après T. Totev, *CahArch* 35 [1987], fig. 4 et 5); *(f)* Preslav (d'après Miatev, fig. 50)

1. Vallon de Kızıl Çukur, église du stylite Nicétas, voûte de la nef, côté sud (photo: autrice)
2. Vallon de Kızıl Çukur, église du stylite Nicétas, abside, champ d'acanthes stylisées (photo: autrice)
3. Qal'at Sem'an, dépôt lapidaire, décor de ciborium (photo: autrice)
4. Maçan, église de Karşı becak, rinceaux de la voûte nord (photo: autrice)
5. Djvari de Mcxeta (Géorgie), tympan sud (photo: autrice)
6. Haïfa, Musée de Haïfa, mosaïque de Shigmona (photo: autrice)
7. Près de Cemil, Hagios Stéphanos, plafond, entrelacs et palmettes avec grappes (photo: autrice)

Tania Velmans, "Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien" (pp. 316–318)

1a. Sabereebi, église no. 7, Crucifiement (d'après T. S. Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis' srednevekovia Gruzii* [Tbilisi 1983], pl. 35)
1b. Sabereebi, église no. 7, Crucifiement (dessin d'après T. S. Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis' srednevekovia Gruzii* [Tbilisi 1983], pl. 35)
2. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. arm. 333, fol. 7r. Crucifiement
3. Erevan, Matenadaran, MS. arm. 6303. Crucifiement (d'après L. Zakarian, *Iz istorii Vaspurakanskoi miniatiury* [Erevan 1980], I, pl. 35)
4. Erevan, Matenadaran, MS. arm. 316. Crucifiement (d'après L. Zakarjan, *Iz istorii Vaspurakanskoi miniatiury* [Erevan 1980], pl. 36)
5. Martvili, croix pectorale-reliquaire. Crucifixion (d'après Š. Amiranašvili, *Pokaldy Gruzie* [Prague 1971], pl. 28)
6. Sabereebi, église no. 7, le soleil et deux Saintes Femmes (d'après T. S. Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis' srednevekovia Gruzii* [Tbilisi 1983], pl. 38)

7. Tbilisi, Musée d'Histoire Géorgienne, coupe en argent. Déesse païenne (d'après Š. Amiranašvili, *L'art des ciseleurs géorgiens* [Prague 1971], pl. 12)
8. Sabereebi, église no. 7, la lune et le temple (d'après T. S. Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis' srednevekovia Gruzii* [Tbilisi 1983], pl. 39)

Manuscripts

Jeffrey C. Anderson, "The Past Reanimated in Byzantine Illumination" (pp. 325–327)

1. Vatican, cod. Urb. gr. 2, fol. 109v. Baptism of Christ (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
2. Geneva, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, MS. gr. 19, fol. 152. Baptism of Christ (photo: Bibliothèque publique et universitaire)
3. Vatican, cod. gr. 1613, p. 299. Baptism of Christ (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
4. Vatican, cod. Urb. gr. 2, fol. 21. Matthew portrait (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
5. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 23v. Nativity and Matthew portrait (photo: Bodleian Library)
6. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 80v. Baptism and Mark portrait (photo: Bodleian Library)
7. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 312v. Paul blinded and portrait (photo: Bodleian Library)
8. Athens, National Library, cod. 56, fol. 154v. Luke (photo: National Library)
9. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 292v. Peter released from prison and portrait (photo: Bodleian Library)
10. Athens, National Library, cod. 56, fol. 4v. Matthew (photo: National Library)

Massimo Bernabò, "Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint" (pp. 335–337)

1. Venice, San Marco, atrium mosaic. Introduction of Eve to Adam, Temptation of Eve, Adam guarding the Garden (photo: Böhm)
2. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Eve plucking the fruit, Adam and Eve eating the fruit (after R. Bergman, *The Salerno Ivories* [Cambridge, Mass. 1980], fig. 5)
3. Venice, San Marco, atrium mosaic. Eve plucking the fruit, Eve giving the fruit to Adam, Adam and Eve covering themselves with fig leaves (photo: Böhm)
4. Vatican, cod. gr. 746, fol. 37v. The Temptation of Eve, Adam and Eve conversing, Eve plucking the fruit and giving it to Adam (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
5. Vatican, cod. gr. 746, fol. 37r. The Naming of the Animals, the creation of Eve (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
6. Vatican, cod. gr. 746, fol. 47r. Two figures inside a town, Lamech killing Cain and Tubalcain, Lamech talking with his wives (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
7. Vatican, cod. gr. 747, fol. 22r. The Naming of the Animals, detail (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
8. Vatican, cod. gr. 746, fol. 41v. The Denial of Guilt (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

Heide and Helmut Buschhausen, "Die Halbinsel Krim, ein wenig beachtetes Zentrum der byzantinischen Buchmalerei im 14. Jahrhundert" (pp. 344–346)

1. Athos, Vatopedi, cod. 937, fol. 131v. Markus (nach H. Buchthal, in K. Weitzmann et al., *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* [Princeton 1975], Abb. 2)
2. Venedig, San Lazzaro degli Armeni, Congregazione Mechitarista, Biblioteca, cod. 1584/181, fol. 97v. Markus (Foto: Verfasser)
3. Erevan, Matenadaran Mesrop Maštoc', cod. 7647, fol. 96v. Markus (Foto: Verfasser)
4. Erevan, Matenadaran, cod. 7642, fol. 118v. Markus (Foto: Verfasser)
5. Erevan, Matenadaran, cod. 7588, fol. 80v. Markus (Foto: Verfasser)
6. Wien, Mechitharisten-Congregation, Bibliothek, cod. 242, fol. 201r. Christus wandelt auf dem See, Johannes 6,16–21 (Foto: Verfasser)
7. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, MS. A.VI.26, fol. XIVv. Matthäus (Foto: Roberto Moro)
8. Erevan, Matenadaran, cod. 7337, fol. 13v. Matthäus (Foto: Verfasser)
9. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, MS. A.VI.26, fol. 97v. Lukas (Foto: Roberto Moro)
10. Erevan, Matenadaran, cod. 7337, fol. 158v. Lukas (Foto: Verfasser)

Suzy Dufrenne, "L'illustration des psaumes dans le Psautier de Jérusalem, cod. Taphou 53: Rôle des *tituli*" (pp. 353–354)

1. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou. 53, fol. 68v, ps. 44, dimensions: 47 × 61 mm. Coré auteur (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
2. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 70v, ps. 48, dimensions: 43 × 59 mm. Coré auteur (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
3. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 99v, ps. 70, dimensions: 55 × 55 mm. Prière d'un fils de Jonadab (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
4. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 102r,

ps. 71, dimensions: 56 × 55 mm. Prière de David (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
5. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 104r, ps. 72, dimensions: 51 × 47 mm. Prière d'Asaph (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
6. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 125r, ps. 85, dimensions: 47 × 41 mm. Prière de David (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
7. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 132r, ps. 89, dimensions: 57 × 40 mm. Prière de Moïse (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)
8. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 143r, ps. 101, dimensions: 67 × 47 mm. Prière du Pauvre (photo: Centre d'études Gabriel Millet, Paris)

George Galavaris, "The Problem of the Illustration of Liturgical Texts and the Initial" (pp. 359–360)

1. Athos, Lavra, cod. Λ 166, fol. 52r. Doubting Thomas (photo: author)
2. Athos, Lavra, cod. B 7, fol. 3v. St. Basil (photo: author)
3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1026, recto. Headpiece (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
4. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1024, recto. Headpiece (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
5. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1024, verso. Initials (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
6. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1224, fol. 219v. Initials (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
7. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1224, fol. 226v. Initials (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
8. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1224, fol. 221v. Initials (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)

Herbert L. Kessler, "Gazing at the Future: The *Parousia* Miniature in Vatican gr. 699" (pp. 372–376)

1. Vatican, cod. 699, fol. 89r. Second *Parousia* (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
2. London, Victoria and Albert Museum, Last Judgment ivory (photo: Victoria and Albert Museum)
3. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 923, fol. 68v. Last Judgment (photo: Bibliothèque Nationale)
4. Vatican, cod. 699, fol. 48r. Zacharias and Abia with the Ark of the Covenant (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
5. Vatican, cod. 699, fol. 108r. Schema of the tabernacle (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
6. Vatican, cod. 699, fol. 43r. Universe (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
7. Vatican, cod. 699, fol. 74r. Vision of Ezekiel (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
8. Florence, Biblioteca Laurenziana, cod. Plut. IX 28, fol. 228v. Terrestrial hierarchy (photo: Biblioteca Laurenziana)
9. Formerly Smyrna, Evangelical School, cod. B 8 (destroyed), p. 180. Kingdom of Heaven (after J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* [Leipzig 1899], pl. XXX)
10. Moscow, Historical Museum, MS. Synodal 997. Second *Parousia* (after F. Buslaev, *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva* [St. Petersburg 1861], II, pl. 325:3)
11. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1186, fol. 82v. Tabernacle (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
12. Laon, Cathédrale, Mandylion (photo: J. Feuillie, C.N.M.H.S/S.P.A.D.E.M.)

William Loerke, "Incipits and Author Portraits in Greek Gospels: Some Observations" (pp. 382–383)

1. Rossano, Curia Arcivescovile, Cod. Rossanensis, fol. 5r. Frontispiece to Canon Tables (after M. Rotili, *Il Codice Purpureo di Rossano* [Cava dei Tirreni 1980], pl. 9)
2. Athos, Stauroniketa, cod. 43, fol. 12v. Luke (after K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* [Berlin 1935], fig. 171)
3. Athos, Stauroniketa, cod. 43, fol. 13r. John (after K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* [Berlin 1935], fig. 172)
4. Athos, Panteleemon, cod. 2, fol. 55v. Matthew (after *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, II [Athens 1974], fig. 274)
5. Athos, Panteleemon, cod. 2, fol. 115v. Mark (after *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, II [Athens 1974], fig. 276)
6. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Coislin 195, fol. 9v. Matthew (after H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* [Paris 1929], pl. LXXXI)
7. Rossano, Curia Arcivescovile, Cod. Rossanensis, fol. 121r. Mark (after *Codex Purpureus Rossanensis*, facsimile [Rome and Graz 1987])
8. Rossano, Curia Arcivescovile, Cod. Rossanensis, fol. 8r, detail. High Priests and Judas (after M. Rotili, *Il Codice Purpureo di Rossano* [Cava dei Tirreni 1980], pl. 13)

Henry Maguire, "Two Modes of Narration in Byzantine Art" (pp. 392–395)

1. Tokalı Kilise, Old Church, Deposition of Christ (photo: Dumbarton Oaks)

2. Nerezi, St. Panteleemon, the Lamentation over Christ (photo: Marburg/Art Resource)
3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Nicholas ringed by scenes from his life (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
4. Detail of Fig. 3. St. Nicholas Rescues Three Men from Execution (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
5. Staro Nagoričino, church of St. George, St. Nicholas Rescues Three Men from Execution (photo: Dumbarton Oaks)
6. Staro Nagoričino, church of St. George, the Crucifixion of Christ (after G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III [Paris 1962], pl. 92:1)
7. Sinai icon (detail of Fig. 3). The Three Generals in Prison (photo: Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai)
8. Gračanica, church of the Koimesis, the Lamentation over Christ (after B. Živković, *Gračanica: Les dessins des fresques* [Belgrade 1989])
9. Gračanica, church of the Koimesis, the Three Generals in Prison (after B. Živković, *Gračanica: Les dessins des fresques* [Belgrade 1989])
10. Staro Nagoričino, church of St. George, the Martyrdom of Sts. Manuel, Sabel, and Ismael (after G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III [Paris 1962], pl. 112:2)

Marcell Restle, "Zwei palaiologische Evangelistenbilder" (p. 404)

1. München, Privatbesitz. Matthaios (Foto: Verfasser)
2. München, Privatbesitz. Johannes (Foto: Verfasser)

Elisabeth Revel-Neher, "On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant" (pp. 412–414)

1. Vatican, cod. gr. 747, fol. 210r (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
2. Vatican, cod. gr. 746, fol. 281r (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
3. Vatican, cod. gr. 747, fol. 219r (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
4. Vatican, cod. Palat. gr. 431, V (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
5. Vatican, cod. gr. 333, fol. 47v (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)
6. Lesnovo, church of the Archangel Michael (photo: R. Nasturel)
7. Curtea-de-Arges, church of St. Nicholas (after D. Barbu, *Pictura Murală din Ţara Românească în secolul al XIV-lea* [Bucharest 1986], pl. 6)
8. Bar Kochba coin, 132–135 C.E. (after L. Mildenberg, *The Coinage of the Bar Kokhba War* [Aarau 1984], fig. 1)
9. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, cod. hebr. II, fol. 11v (photo: Kongelige Bibliotek)
10. Beth She'arim catacomb (after E. Revel-Neher, *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le signe de la rencontre* [Paris 1984], figs. 13 and 14)

Gabrielle Sed-Rajna, "Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts" (pp. 424–427)

1. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 3v. Creation of Eve, Temptation of Eve, Adam and Eve covering themselves, Adam and Eve hearing the voice of God (photo: National Museum)
2. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Creation of Eve, Temptation of Eve (photo: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome)
3. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 2v. Noah building the ark (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], fig. 14)
4. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Noah building the ark (photo: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome)
5. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 5v. Noah offering a sacrifice (photo: National Museum)
6. Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19, fol. 22r. Noah offering a sacrifice (after K. Weitzmann and H. Kessler, *The Cotton Genesis* [Princeton 1985], fig. 129)
7. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 3r, a. Noah cutting the grapes, Noah drinking wine (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], fig. 19)
8. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 10r, b. Jacob's Dream, Jacob pouring oil on the altar (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], fig. 60)
9. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Jacob's Dream (photo: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome)
10. Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19, fol. 38r. Jacob pouring oil on the altar (after K. Weitzmann and H. Kessler, *The Cotton Genesis* [Princeton 1985], fig. 295)
11. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 7r, a. Joseph lifted from the pit, the selling of Joseph (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], pl. 82)
12. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 7v, a. The butler and baker dreaming, telling their

dreams to Joseph, Joseph interpreting their dreams (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], fig. 88)

13. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 8v, a. Joseph gathering corn (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], fig. 93)
14. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 15v, a. Joseph gathering corn (after G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* [Fribourg, Paris, and New York 1985], fig. 92)

Engelina Smirnova, "Un manuscrit illustré inédit du premier tiers du XVe siècle" (pp. 433–434)

1. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 8r. Début de l'Évangile de St. Matthieu, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
2. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 93r. Début de l'Évangile de St. Marc, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
3. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 148r. Début de l'Évangile de St. Luc, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
4. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 236r. Début de l'Évangile de St. Jean, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
5. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 7v. St. Matthieu, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
6. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 92v. St. Marc, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
7. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 147v. St. Luc, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)
8. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 235v. St. Jean le Théologien, premier tiers du XVe siècle (photo: Bibliothèque de l'Académie des Sciences)

Ioannis Spatharakis, "The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos" (pp. 442–446)

1. Constance, Rosgarten Museum, ivory plaque, eleventh century (after *Rosgarten-Museum Konstanz*, I [Constance n.d.], pl. 2)
2. London, Victoria and Albert Museum, ivory plaque, eleventh century (after A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, II [Berlin 1934], no. 23)
3. Parma, Biblioteca Palatina, cod. 5, fol. 90v, Tetraevangelion, eleventh century (photo: Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome)
4. Tbilisi, Georgian Academy of Sciences, Institut Rukopisej, cod. Q 908, fol. 85v, Gelat'i Tetraevangelion, twelfth century (after T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age* [Paris 1978], I, fig. 100)
5. Myriokephala, church of the Virgin, twelfth century (photo: author)
6. Patmos, monastery trapeza, about 1200 (after A. D. Kominis, *Patmos. Treasures of the Monastery* [Athens 1988], fig. 37 on p. 96)
7. Kučevište, Sv. Spas, about 1330 (after V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* [Belgrade 1976], fig. 59)
8. Near Rethymno, H. Triada, beginning of the fifteenth century (photo: author)
9. Oxford, Bodleian Library, cod. gr. Th. f. 1, fol. 4r, menologion, A.D. 1322–40 (photo: Bodleian Library)
10. Peć, church of St. Demetrios, A.D. 1345 (after T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, I [Paris 1978], fig. 115)
11. Ohrid, Peribleptos, A.D. 1295 (after G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III [Paris 1962], pl. 9:3)
12. Dečani, church of the Pantokrator, A.D. 1335–48 (after Dj. Bošković and V. R. Petković, *Dečani* [Belgrade 1941], II, detail of pl. CCXIV)

Shigebumi Tsuji, "The Gospel Scenes on the Attic of the Hypogeum of Clodius Hermes under San Sebastiano in Rome and Middle Byzantine Tetraevangela Illustrations" (pp. 455–463)

1. Rome, hypogeum of Clodius Hermes, view of the hypogeum and part of the *piazzuola* (photo: author)
2. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, frontal view of the attic (photo: author)
3. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, left scene on the front of the attic (photo: author)
4. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the left scene (drawing: author)
5. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, central scene on the front of the attic (photo: author)
6. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the central scene (drawing: author)

7. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, central and right scenes on the front of the attic (photo: author)
8. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the central and right scenes (drawing: author)
9. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Right scene: basket bearers (photo: author)
10. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of basket bearers (photo: author)
11. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic, right front and right lateral scenes (photo: author)
12. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic, right lateral scene (photo: author)
13. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the right lateral scene (drawing: author)
14. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 72v (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I [Paris 1908], pl. 66)
15. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 32r (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I [Paris 1908], pl. 28)
16. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 127v (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, II [Paris 1908], pl. 112)
17. Tbilisi, Georgian Academy of Sciences, Institut Rukopisej, cod. Q 908 (Gelat'i Gospel), fol. 50r (photo: author)
18. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 142r (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, II [Paris 1908], pl. 124)
19. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 176r (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, II [Paris 1908], pl. 152)
20. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 60v (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I [Paris 1908], pl. 54)
21. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 61r (after H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I [Paris 1908], pl. 54)

Panayotis L. Vocotopoulos, "Two Unpublished Illuminated Manuscripts in Athens" (pp. 468–469)

1. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, fol. 1r, Gospel of Matthew. Headpiece (photo: author)
2. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, fol. 72r, Gospel of Mark. Headpiece (photo: author)
3. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, fol. 117r, Gospel of Luke. Headpiece (photo: author)
4. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 13, fol. 0v, inserted vellum leaf. Matthew (photo: author)
5. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 13, fol. 1r, Gospel of Matthew. Headpiece (photo: author)
6. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 13, fol. 160r, Gospel of John. Headpiece (photo: author)

Icons

Myrtali Acheimastou-Potamianou, "The Virgin Ἡ Ἀληθινή: A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras" (pp. 477–478)

1. Patras, Gerokomeiou monastery, icon of the Virgin Ἡ Ἀληθινή (photo: Byzantine Museum, Athens)
2. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The Virgin (photo: Byzantine Museum, Athens)
3. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The Christ child (photo: Byzantine Museum, Athens)
4. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The archangel Michael (photo: Byzantine Museum, Athens)
5. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The archangel Gabriel (photo: Byzantine Museum, Athens)
6. Gerokomeiou icon. Foliate cross on the reverse side of the icon (photo: Byzantine Museum, Athens)

Gaïane Alibegašvili, "Deux triptyques d'Oubissi: Icônes peintes géorgiennes du style des Paléologues" (pp. 484–486)

1. Tbilisi, Musée National des Beaux-Arts de Géorgie, no. 613, petit triptyque d'Oubissi (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
2. Tbilisi, Musée National des Beaux-Arts de Géorgie, no. 612, grand triptyque d'Oubissi (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
3. Petit triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 1). Dormition de la Vierge (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
4. Petit triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 1). L'archange Michel (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
5. Petit triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 1). Visage de l'archange Michel (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
6. Grand triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 2). Moïse rompant les Tables de la Loi et Moïse devant le buisson ardent (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
7. Grand triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 2). Épreuve de l'Eau (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)
8. Grand triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 2). Le prophète Ezéchiel (photo: Institut G. Čubinašvili d'Histoire de l'Art Géorgien)

Manolis Chatzidakis, "Another Icon of Christ at Sinai" (pp. 491–493)

1. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, St. George chapel, the templon in 1965, after restoration of the icon of Christ (photo: Greek Expedition to Sinai)

2. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ during restoration (photo: Greek Expedition to Sinai)
3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ after restoration (photo: Greek Expedition to Sinai)
4. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ with the head of Christ cleaned of nineteenth-century overpainting, revealing the fifteenth-century repainting (photo: Greek Expedition to Sinai)
5. Sketch of icon of Christ showing areas of fifteenth-century repainting and later damage (drawing: A. Doulgeridou)
6. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Nicholas, detail (photo: Greek Expedition to Sinai)
7. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, St. James chapel, wall painting. Moses, fifteenth century (photo: Greek Expedition to Sinai)
8. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Nicholas after restoration, detail of head (photo: Greek Expedition to Sinai)
9. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ from a Deesis, detail. Head of Christ (photo: Ekdotiki Athenon)
10. Athos, Vatopedi monastery, Old Trapeza, fresco fragment. Head of a saint, 1199 (photo: Greek Expedition to Athos)
11. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Andrew (fifteenth century) between Peter and Paul (twelfth century) (photo: Greek Expedition to Sinai)

Nano Chatzidakis, "A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens" (pp. 499–500)

1. Athens, Byzantine Museum, icon of the Virgin Eleousa (photo: Byzantine Museum, Athens)
2. Detail of Fig. 1 (photo: Byzantine Museum, Athens)
3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon, detail. Virgin of the Eleousa type, inscribed Βλαχερνιτίσσα (photo: Byzantine Museum, Athens)

Jaroslav Folda, "The Kahn and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece?" (pp. 507–510)

1. Washington, D.C., National Gallery of Art, the Kahn Madonna. Enthroned Madonna and child (photo: National Gallery of Art)
2. Washington, D.C., National Gallery of Art, the Mellon Madonna. Madonna and child on a curved throne (photo: National Gallery of Art)
3. Washington, D.C., National Gallery of Art, the Mellon Madonna before restoration (1928). Duveen negative no. 201 (photo: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.)
4. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Master of San Martino, Virgin and Child Enthroned (photo: Museo Nazionale di San Matteo)
5. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, MS. gr. 61, fol. 256v. Virgin and child enthroned (photo: Library of Congress)
6. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. gr. 54, fol. 176r. Annunciation with the Virgin enthroned (photo: Bibliothèque Nationale)
7. Sopoćani, church of the Trinity, narthex. Translation of the body of Stefan Nemanja (photo: Inst. for the Protection of Cultural Monuments, Belgrade)
8. Chicago, Art Institute, Ryerson diptych, left wing. Virgin enthroned (photo: Art Institute of Chicago)
9. Chicago, Art Institute, Ryerson diptych, right wing. Crucifixion (photo: Art Institute of Chicago)
10. Istanbul, Hagia Sophia, south gallery, Deesis mosaic, detail. Head of the Virgin (photo: Dumbarton Oaks)

Thalia Gouma-Peterson, "A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered" (pp. 515–517)

1. Houston, Menil Collection, icon of St. Nicholas (photo: E. Bradley)
2. Houston, Menil Collection, icon of St. Nicholas, detail. Face (photo: E. Bradley)
3. Houston, Menil Collection, icon of St. Nicholas, detail. Hand (photo: E. Bradley)
4. Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii), St. John Chrysostom (photo: Dumbarton Oaks)
5. Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii), St. Gregory the Theologian, detail (photo: Dumbarton Oaks)
6. Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii), St. Sabas Stratelates, detail (photo: Dumbarton Oaks)
7. Athens, Byzantine Museum, icon of the Three Church Fathers (after *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece* [Athens 1988], pl. 17)

Karel C. Innemée, "Some Notes on Icons and Relics" (p. 522)

1. Wadi Natrun, Deir al-Sourian, two fish-heads with representations of the Baptism of Christ (photo: author)

Petar Miljković-Pepek, "Deux icônes d'Ohrid peu étudiées" (pp. 528–530)

Schéma A (p. 527). Inscription en grec sur parchemin du revers de l'icône bilatérale d'Ohrid (dessin: auteur)

1. Ohrid, église des Petits Saints-Anargyres, icône de Saint Clément d'Ohrid (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)
2. Détail de la Fig. 1 (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)
3. Ohrid, église de la Vierge Péribleptos, icône bilatérale (avers). Le Christ Pantocrator (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)
4. Détail de la Fig. 3 (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)
5. Ohrid, église de la Vierge Péribleptos, icône bilatérale (revers). La Crucifixion (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)
6. Détail de la Fig. 5 (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)
7. Détail de la Fig. 5. Parchemin à l'inscription en grec (photo: Institut Républicain pour la Protection du Patrimoine Culturel de Skopje)

Doula Mouriki, "A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century" (pp. 541–546)

1. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon with Moses cycle, early thirteenth century
2. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The Birth of Moses, Moses' exposure in the Nile and finding by Pharaoh's daughter
3. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses attempts to take Pharaoh's crown, trial of Moses with the burning coal
4. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses slaying the Egyptian
5. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses and the burning bush
6. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses before Pharaoh
7. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The Plague of Hail
8. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The Crossing of the Red Sea
9. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Miriam and the Israelite women celebrating after the crossing of the Red Sea, the Miracle of the Manna and the Quails
10. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The Smiting of the Rock
11. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Aaron officiating
12. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses receiving the tablets of the law
13. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Aaron and the golden calf
14. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses breaking the tablets of the law, Moses ordering the sons of Levi to slay the idolaters
15. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses receiving the renewed tablets of the law, Moses praying to see Jerusalem
16. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The burial of Moses

Nancy Patterson Ševčenko, "'Servants of the Holy Icon'" (pp. 554–556)

1. Arta, Blacherna monastery, fresco of the procession of the Hodegetria icon, late thirteenth century (after H. Belting, *Bild und Kult* [Munich 1990], fig. 111)
2. Moscow, Historical Museum, tapestry showing the procession of an icon of the Hodegetria, 1498 (after N. A. Maiasova, *Drevnerusskoe shit'e* [Moscow 1971], no. 27)
3. Dečani, church of the Pantokrator, fresco illustrating strophe 20 of the Akathistos Hymn, ca. 1350 (photo: Narodni Muzej, Belgrade)
4. London, British Museum, icon of the feast of the Sunday of Orthodoxy, fourteenth century (photo: British Museum)
5. Athos, Lavra monastery, katholikon, fresco of the feast of the Sunday of Orthodoxy, 1535 (after G. Millet, *Monuments de l'Athos* [Paris 1927], fig. 131)
6. Markov Manastir, church of St. Demetrios, fresco illustrating strophe 23 of the Akathistos Hymn, ca. 1375 (photo: Jadrenka Prolović)
7. Sopoćani, church of the Trinity, fresco of the arrival of the body of Stefan (Symeon) Nemanja at Studenica, third quarter of the thirteenth century (photo: Dumbarton Oaks)

Mirjana Tatić-Djurić, "L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle" (pp. 565–569)

1. Rome, catacombe de Priscilla. Les Mages apportant les dons terrestres à la Médiatrice au Sauveur (d'après J. Wilpert, *Fractio Panis* [Freiburg im Breisgau 1895], pl. VII)
2. Dečani, église du Pantocrator, Acathiste, XIVe siècle (photo: autrice)
3. Saulieu, mairie, ivoire de Saint-Andoche, VIe siècle (d'après *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* [Paris 1992], fig. p. 74)
4. Moscou, Musée Pouchkine, Chronique Alexandrine. Vierge à l'Enfant (d'après A. Grabar, *Christian Iconography* [Princeton 1968], fig. 64)
5. Varsovie, Musée National, fresque de Faras. Vierge à l'Enfant (d'après E. Dinkler, *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit* [Recklinghausen 1970], fig. 320)
6. Kiti, Chypre, Panagia Angeloktistos, Theotokos Odigitria, VIe–VIIe siècle (photo: G. A. Soteriou)
7. Vatican, cod. copt. I, fol. 66, IXe–Xe siècle (d'après N. P. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, II [Saint-Pétersbourg 1915], fig. 81)

8. Nicosie, Musée byzantin, Vierge Odigitria Arakiotissa, XIIe siècle (d'après *Byzantine Icons from Cyprus*, Benaki Museum [Athènes 1976], no. 6)
9. Athos, icône de l'Oikonomissa, XVIe siècle (d'après P. Huber, *Athos, Wundertätige Ikonen* [Bern et Stuttgart 1966], pl. 19)
10. Rome, Sainte-Marie-Majeure, icône, XIIIe siècle (d'après G. Wolf, *Salus Populi Romani* [Weinheim 1990], fig. 3)
11. Athos, Hilandar, icône, XIIe siècle (d'après V. Djurić, *Zograf* 1 [1966], p. 16)
12. Rome, Pantheon, icône, XIIIe siècle (d'après C. Bertelli, *BA* ser. 4, 46 [1961], fig. 1)
13. Munich, Galerie Neufert, Luc, le Peintre de la Madone, XVIe siècle (d'après *Ikonen 13. bis 19. Jahrhunderts*, Haus der Kunst [Munich 1970], 10)
14. Hopovo, Dimanche de l'Orthodoxie, 1608 (d'après D. Davidov, *Hopovo* [Belgrade 1964], fig. 51)
15. Raguse, icône Franjo Matijin, XVIe siècle (photo: V. Djurić)

Gary Vikan, "Icons and Icon Piety in Early Byzantium" (pp. 577–578)

1. Paris, Louvre, no. Bj 2180, silver gilt votive icon of Symeon Stylites the Elder (photo: Louvre)
2. Tbilisi, Georgian State Museum of Art, silver gilt votive icon of Symeon Stylites the Younger (after K. Weitzmann et al., *The Icon* [New York 1987], pl. p. 102)
3. Houston, Menil Collection, no. II.J3, terracotta *eulogia* token of Symeon Stylites the Younger (photo: Menil Collection)
4. Toronto, Royal Ontario Museum, no. 986.181.84, terracotta *eulogia* token of Symeon Stylites the Elder (photo: Royal Ontario Museum)
5. Refāde, stone chancel panel with Symeon Stylites the Elder (after G. Tchalenko, *Villages antiques de la Syrie du Nord*, II [Paris 1958], no. 15, pl. CXLIV)
6. Location unknown, glass amulet with Symeon Stylites the Elder (after J. Lassus, *BEODam* 1 [1931], pl. XIX)
7. Paris, Louvre, no. MA 3466, basalt stela of Symeon Stylites the Elder (photo: Louvre)
8. Baltimore, Walters Art Gallery, no. 54.2666, bronze amulet with Christ and the Cross (photo: Walters Art Gallery)
9. Houston, Menil Collection, no. II.J4, lead medallion of Symeon Stylites the Younger (photo: Menil Collection)

Sculpture, Minor Arts, and Historiography

Charalambos Bouras, "A Chance Classical Revival in Byzantine Greece" (pp. 588–589)

1. Avlonari, church of St. Demetrios, general view from southeast (photo: author)
2. Avlonari, church of St. Demetrios, interior looking east (photo: author)
3. Avlonari, church of St. Demetrios, marble panel of the bema screen (photo: author)
4. Avlonari, church of St. Demetrios, marble panel and a post of the bema screen (photo: author)
5. Geraki, church of St. George of the Castle, bema screen (photo: author)

David Buckton, "'Chinese Whispers': The Premature Birth of the Typical Byzantine Enamel" (p. 596)

1. Venice, San Marco, treasury, votive crown of Leo VI the Wise (886–912), detail. *Vollschmelz* medallion of Leo the Wise (photo: author)
2. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, *Senkschmelz* plaque of the Hodegetria (photo: Dumbarton Oaks)
3. Tbilisi, Georgian State Museum of Art, *Senkschmelz* plaque of the Crucifixion (photo: author)
4. Venice, San Marco, treasury, "Chalice of the Patriarchs," detail. *Senkschmelz* medallion of St. Demetrios (photo: author)
5. Venice, San Marco, treasury, "Chalice of the Patriarchs," detail. *Senkschmelz* plaque of St. Theophylact (photo: author)

Slobodan Ćurčić, "Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art" (pp. 602–604)

1. Lesnovo, church of the Archangel Michael, north facade, central bay, detail (photo: author)
2. Psača, church of St. Nicholas, west facade, north bay, detail (photo: author)
3. Psača, church of St. Nicholas, west facade, north bay, detail. Griffin (photo: author)
4. Ravanica, church of the Ascension, narthex, north facade, detail. Roundel with a pair of griffins (photo: author)
5. Kalenić, church of the Presentation of the Virgin, south apse, central window (photo: author)
6. Near Vladimir, Pokrov on the Nerl, north facade, east bay, detail (after G. K. Vagner, *Skulptura Drevnei Rusi. XII vek: Vladimir, Bogoliubovo* [Moscow 1969], pl. 81)
7. Vladimir, church of St. Demetrios, south facade, east bay, detail (after G. K. Vagner, *Skulptura Drevnei Rusi. XII vek: Vladimir, Bogoliubovo* [Moscow 1969], pl. 204)
8. Detail of Fig. 7. Ascension of Alexander the Great (after G. K. Vagner, *Skulptura Drevnei Rusi. XII vek: Vladimir, Bogoliubova* [Moscow 1969], pl. 188)
9. Venice, San Marco, north facade, detail. Ascension of

Alexander the Great (after M. Muraro and A. Grabar, *Treasures of Venice* [Geneva and Cleveland 1963], pl. on p. 37)

Anthony Cutler, "The Date and Significance of the Romanos Ivory" (pp. 611–613)

Text Fig. A (p. 609). Letter forms on Romanos ivory and selected manuscripts (drawing: Susan P. Madigan)

1. Paris, Cabinet des Médailles, Romanos ivory (photo: author)
2. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Coislin 79, fol. 1 (2 bis)v (photo: Bibliothèque Nationale)
3. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Bust of Romanos II (photo: author)
4. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Bust of Eudokia (photo: author)
5. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Eudokia's mantle (photo: author)
6. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Oblique view of Eudokia and Christ, from right (photo: author)
7. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Oblique view from right (photo: author)
8. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Oblique view from left (photo: author)
9. Athos, Lavra, cod. A 92, fol. 1v (photo: G. Galavaris)

Øystein Hjort, "'Except on Doors': Reflections on a Curious Passage in the Letter from Hypatios of Ephesus to Julian of Atramyttion" (pp. 623–625)

1. Berlin, Staatliche Museen, basalt tomb door. Northern Syria, sixth–seventh century (photo: Staatliche Museen)
2. Milan, Castello Sforzesco, leaf of an ivory diptych, around 400, detail. The Women at the Tomb (after J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art* [Harmondsworth 1970], pl. 36)
3. Bucharest, National Museum of Antiquities, sham door from a hypogeum near Tomis (Constanza), Late Roman (after G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest*, I [Bucharest 1969], pl. 139)
4. Istanbul, Hagia Sophia, marble sham door, sixth century (photo: author)
5. Istanbul, Kariye Camii, marble sham door, sixth century, reconstruction (after Ø. Hjort, *DOP* 33 [1979], fig. B)
6. Berlin, Staatliche Museen, wooden door from Syria, Deir Mar Eljan monastery, first half of the sixth century(?) (drawing after Herzog J. G. zu Sachsen, *OrChr*, 3d ser., 3–4 [1930], pl. I)
7. Cairo, Coptic Museum, wooden door from Sitt Barbara, fifth or sixth century (after *Koptische Kunst* [Essen 1963], no. 144)

Leila Khuskivadze, "La staurothèque byzantine de la Svanéti" (pp. 633–635)

Schéma A (p. 629). Les vêtements de la Vierge et de Jean: à gauche, l'"icône de Šaliani"; à droite, la staurothèque de Venise; et du Christ: au centre, la reliure de la Bibliothèque Marciana à Venise (dessin: M. Beliaschvili)

Schéma B (p. 630). Les figures d'Adam: à gauche, l'"icône de Šaliani"; à droite, la reliure de l'Évangile de la Lavra Saint-Athanase, Mont Athos (dessin: M. Beliaschvili)

Schéma C (p. 631). Le motif des feuilles de chêne: l'"icône de Šaliani," la plaque en ivoire du Xe siècle, l'icône de St. Théodore vainqueur du dragon (dessin: M. Beliaschvili)

Schéma D (p. 632). Les croix: à gauche, l'"icône de Šaliani"; à droite, le reliquaire de Donauwörth (dessin: M. Beliaschvili)

1. Svanéti, Musée d'Histoire et d'Ethnographie, l'"icône de Šaliani," vue d'ensemble (photo: Laboratoire spécial de la fixation des monuments d'art de Géorgie)
2. L'"icône de Šaliani" (détail de la Fig. 1). La plaque en émail du Crucifiement (photo: Laboratoire spécial de la fixation des monuments d'art de Géorgie)
3. L'"icône de Šaliani" (détail de la Fig. 1). La partie intérieure de la staurothèque (photo: Laboratoire spécial de la fixation des monuments d'art de Géorgie)
4. L'"icône de Šaliani" (détail de la Fig. 1). Le revers de la staurothèque (photo: Laboratoire spécial de la fixation des monuments d'art de Géorgie)
5. Venise, trésor de Saint-Marc, staurothèque. Plaque en émail du Crucifiement (d'après K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst von V. bis XIII. Jahrhundert* [Recklinghausen 1967], fig. 25)
6. Saint-Pétersbourg, Ermitage, staurothèque (d'après A. Bank, *Vizantiiskoe iskusstvo v sobraniiakh Sovetskogo Soiuza* [Leningrad et Moscou 1965], fig. 199)

W. Eugene Kleinbauer, "Nikodim Pavlovich Kondakov: The First Byzantine Art Historian in Russia" (p. 643)

1. Nikodim Pavlovich Kondakov, ca. 1925. Painting by N. G. Iashvil' (after *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov* [Prague 1926], frontispiece)

Cyril Mango, "Ancient Spolia in the Great Palace of Constantinople" (pp. 650–657)

1. Constantinople, Great Palace, "Tower of Belisarius" as in 1949 (photo: author)
2. Constantinople, Great Palace, monumental staircase tower as in 1949 (photo: author)

3. Constantinople, Great Palace, plan of maritime facade (plan: author)
4. Constantinople, Great Palace, "angle of 68 meters" as in 1985 (photo: author)
5. Constantinople, Great Palace, Maritime Gate as in 1949 (photo: author)
6. Istanbul, Archaeological Museum, inscription of Emperor Constantine (photo: author)
7. Constantinople, Great Palace, Maritime Gate, phase 2. Reused blocks on the left (after E. Mamboury and T. Wiegand, *Kaiserpaläste von Konstantinopel* [Berlin and Leipzig 1934], pl. XVII)
8. Constantinople, Great Palace, Maritime Gate, phase 2. Reused blocks on the right (after E. Mamboury and T. Wiegand, *Kaiserpaläste von Konstantinopel* [Berlin and Leipzig 1934], pl. XIX)
9. Constantinople, Great Palace, "angle of 68 meters" as in ca. 1780 (after Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque dans l'Empire ottoman*, 2d ed. [Paris 1842], Atlas II, pl. 91)
10. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia as in 1871. Drawing by Mary Walker (after C. G. Curtis, *Broken Bits of Byzantium*, I [n.p. 1887], no. 28)
11. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia as in 1833–35. Drawing by Charles Texier, London, Royal Institute of British Architects (photo: Royal Institute of British Architects)
12. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia as in 1833–35. Drawing by Charles Texier (photo: Royal Institute of British Architects)
13. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia. Drawing by Thomas Hope, Benaki Museum, Athens (photo: Benaki Museum)
14. Istanbul, Hagia Sophia, south gallery, false marble door (photo: Dumbarton Oaks)
15. Istanbul, Archaeological Museum, Roman half-column from "House of Justinian" (photo: author)
16. Constantinople, Great Palace, west end of "House of Justinian" as in 1833–35. Drawing by Charles Texier, London, Royal Institute of British Architects (photo: Royal Institute of British Architects)
17. Constantinople, Great Palace, "House of Justinian," triple arcade at west end (upper right), "Tower of Belisarius" (lower left). Drawing by Mary Walker (after C. G. Curtis, *Broken Bits of Byzantium*, I [n.p. 1887], no. 27)

William D. Wixom, "Two Cloisonné Enamel Pendants: The New York Temple Pendant and the Cleveland *Enkolpion*" (pp. 666–667)

1. New York, Metropolitan Museum of Art, no. 1990.235a,b, Temple pendant and stick, gold and cloisonné enamel. Constantinople, late eleventh–first half twelfth century (photo: Metropolitan Museum of Art)
2. Reverse of Fig. 1 (photo: Metropolitan Museum of Art)
3. New York, Metropolitan Museum of Art, nos. 17.190.704 (left) and 17.190.702 (right), two *kolti*, gold and cloisonné enamel. Kievan Rus', eleventh–twelfth century (photo: Metropolitan Museum of Art)
4. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, no. 40.69, "button," gold and cloisonné enamel. Constantinople, eleventh century (photo: Dumbarton Oaks)
5. Reverse of Fig. 4 (photo: Dumbarton Oaks)
6. Brussels, formerly Adolphe Stoclet collection, scepter tip, gold and cloisonné enamel. Constantinople, twelfth century (photo: Minneapolis Institute of Arts)
7. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, portable altar, detail, copper gilt. Franconia, about 1020–40 (photo: W. D. Wixom)
8. Cleveland Museum of Art, no. 72.94, *enkolpion*, silver gilt and cloisonné enamel on silver gilt. Constantinople, late eleventh–early twelfth century (photo: Cleveland Museum of Art)
9. Reverse of Fig. 8 (photo: Cleveland Museum of Art)
10. Halberstadt, Cathedral treasury, no. 16a, *enkolpion* with St. Demetrios, silver, gilding, cloisonné enamel on gold. Constantinople, about 1000 (photo: Bildarchiv Foto Marburg)

Vera Zalesskaya, "Quelques bronzes byzantins à Chersonèse (les liens avec l'Asie Mineure et les Balkans au XIIe–XIVe siècles)" (pp. 674–676)

1. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec une croix (photo: Ermitage)
2. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec St. Georges d'Amastris (photo: Ermitage)
3. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec la Vierge orante (photo: Ermitage)
4. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec St. Photios (photo: Ermitage)
5. Saint-Pétersbourg, Ermitage, croix-reliquaire (photo: Ermitage)
6. Saint-Pétersbourg, Ermitage, croix avec décor spiroïdal (photo: Ermitage)
7. Saint-Pétersbourg, Ermitage, katzion à anse avec ronds concentriques (photo: Ermitage)
8. Saint-Pétersbourg, Ermitage, katzion à anse avec deux oiseaux (photo: Ermitage)
9. Détail de la Fig. 8 (photo: Ermitage)

Abbreviations

AA	*Archäologischer Anzeiger,* Supplement to *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
AbhGött, Philol.-hist.Kl.	Akademie der Wissenschaften, Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Abhandlungen
AbhMünch, Hist.Kl.	Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Historische Klasse
ActaArch	*Acta Archaeologica* (Copenhagen)
ActaIRNorv	*Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae*
ActaSS	*Acta Sanctorum Bollandiana*
AEspA	*Archivo español de arqueologia*
AEspAA	*Archivo español de arte y arqueologia*
AIPHOS	*Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves*
AJA	*American Journal of Archaeology*
AMIran	*Archäologische Mitteilungen aus Iran*
AnalBoll	*Analecta Bollandiana*
AnatSt	*Anatolian Studies*
AntK	*Antike Kunst*
Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ.	Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
Ἀρχ.Δελτ.	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον
Ἀρχ.Ἐφ.	Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς
Ἀρχ.Πόντ.	Ἀρχεῖον Πόντου
ArtB	*Art Bulletin*
ArtVen	*Arte veneta*
ARV^2	J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2d edition (Oxford 1963)
BA	*Bollettino d'arte*
BABesch	*Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology*
BAcBelg	*Bulletin de la classe des lettres, Académie royale de Belgique*
BAntFr	*Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*
BCH	*Bulletin de correspondance hellénique*
BClevMus	*Bulletin of the Cleveland Museum of Art*
BEODam	*Bulletin d'études orientales de l'Institut français de Damas*
BHG	*Bibliotheca Hagiographica Graeca*, 3d edition, ed. F. Halkin (Brussels 1957)
BHO	*Bibliotheca Hagiographica Orientalis*, ed. Société des Bollandistes (Brussels 1910)
BIABulg	*Bulletin de l'Institut archéologique bulgare*, Académie Bulgare des Sciences
BiblEphL	Bibliotheca Ephemerides Liturgicae
BIFAO	*Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*
BISI	*Bollettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e Archivio Muratoriano*
BJb	*Bonner Jahrbücher*
BMAH	*Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*
BMGS	*Byzantine and Modern Greek Studies*
BMMA	*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York*
BMusVars	*Bulletin du Musée national de Varsovie*
BNJ	*Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*
Bonn ed.	Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, ed. B. G. Niebuhr et al. (Bonn 1828–97)
Boreas	*Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*
BSA	*Annual of the British School at Athens*
BSAC	*Bulletin de la Société d'archéologie copte*

BSl	*Byzantinoslavica*
BullMon	*Bulletin monumental*
ByzF	*Byzantinische Forschungen*
BZ	*Byzantinische Zeitschrift*
CahArch	*Cahiers archéologiques*
CahCM	*Cahiers de civilisation médiévale*
CCSL	Corpus Christianorum, Series Latina
CIG	*Corpus Inscriptionum Graecarum*
CIHA	Congrès international d'histoire de l'art
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
CorsiRav	*Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*
CQ	*Classical Quarterly*
CRAI	*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*
CSCO	Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum*
DACL	*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*
Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
DOP	*Dumbarton Oaks Papers*
DOS	Dumbarton Oaks Studies
EAA	*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*
EO	*Echos d'orient*
Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ.	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
Ἔργον	Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρεῖας
ErJb	*Eranos Jahrbuch*
EtBalk	*Études balkaniques*
EtByz	*Études byzantines*
EtTrav	*Études et travaux/Studia i prace. Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Academie des sciences polonaise*
FGrHist	*Die Fragmente der griechischen Historiker*, ed. F. Jacoby, 3 vols. in 16 parts (Berlin 1923–58)
ForschKA	Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie
FelRav	*Felix Ravenna*
FS	*Frühmittelalterliche Studien*
GBA	*Gazette des beaux-arts*
GCS	Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten [drei] Jahrhunderte (Berlin and Leipzig 1897–)
GRBS	*Greek, Roman and Byzantine Studies*
HE	*Historia Ecclesiastica*
Hesperia	*Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens*
HJ	*Historisches Jahrbuch*
HNT	*Handbuch zum Neuen Testament*, ed. H. Lietzmann et al. (Tübingen 1907–)
HTR	*Harvard Theological Review*
IEJ	*Israel Exploration Journal*
IG	*Inscriptiones Graecae*
IRAIK	Izvestiia Russkogo Arheologicheskogo Instituta v Konstantinopole

IstMitt	*Istanbuler Mitteilungen*, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul
Izkustvo	*Izkustvo. Komitet za nauka, izkustvo i kultura* (Sofia)
JA	*Journal asiatique*
JARCE	*Journal of the American Research Center in Egypt*
JbAC	*Jahrbuch für Antike und Christentum*
JbBM	*Jahrbuch der Berliner Museen*
JbKSWien	*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*
JbKw	*Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (superseded in 1932 by *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*)
JbPrKb	*Jahrbuch der Preussischen Kulturbesitz*
JbPrKs	*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*
JbZMusMainz	*Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz*
JCopS	*Journal of Coptic Studies*
JDAI	*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
JEA	*Journal of Egyptian Archaeology*
JHS	*Journal of Hellenic Studies*
JJS	*Journal of Jewish Studies*
JÖB	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
JÖBG	*Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft* (superseded in 1969 by *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*)
JRS	*Journal of Roman Studies*
JSav	*Journal des savants*
JTS	*Journal of Theological Studies*
JWalt	*Journal of the Walters Art Gallery*
JWarb	*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*
Kairos	*Kairos. Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie* (from 1988, *Kairos. Zeitschrift für Judaistik und Religionswissenschaft*)
Κρ.Χρον.	Κρητικὰ Χρονικά
LChrI	*Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum et al. (Rome, Freiburg, Basel, and Vienna 1968–76)
LIMC	*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Zurich and Munich 1974–)
Loeb	Loeb Classical Library
LThK	*Lexikon für Theologie und Kirche*, 2d edition, ed. J. Höfer and K. Rahner (Freiburg 1957–67)
MadrMitt	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Madrider Abteilung*
MarbJb	*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*
MDIK	*Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* (superseded in 1956 by *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*)
MélRome	*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, École française de Rome (superseded in 1971 by *Mélanges de l'École française de Rome, antiquité*)
MémInstCaire	Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire
MemPontAcc	*Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Memorie*
MGH	Monumenta Germaniae Historica: *Poetae* *Poetae Latini Medii Aevi. Die lateinischen Dichter des Mittelalters* *ScriptRerGerm* *Scriptores Rerum Germanicarum*
MonPiot	*Monuments et mémoires*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation E. Piot
MünchJb	*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*
Νέος Ἑλλ.	Νέος Ἑλληνομνήμων
NS	*Notizie degli scavi di antichità*, Accademia Nazionale dei Lincei
NTS	*New Testament Studies*

OC	*Oriens Christianus*
OCA	Orientalia Christiana Analecta
OCP	*Orientalia Christiana Periodica*
ODB	*Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. Kazhdan (Oxford and New York 1991)
OKS	*Ostkirchliche Studien*
OLP	*Orientalia Lovaniensia Periodica*
OrChr	*Orientalia Christiana*
PAPS	*Proceedings of the American Philosophical Society*
PG	Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca, ed. J.-P. Migne
PL	Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, ed. J.-P. Migne
PLP	*Prosopographische Lexikon der Palaiologenzeit*, ed. E. Trapp et al. (Vienna 1977–)
PO	Patrologia Orientalis
Πρακτ.Ἀρχ.Ἑτ.	Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
PS	*Patrologia Syriaca*, ed. R. Graffin (Paris 1894–1926)
QDAP	*Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*
RA	*Revue archéologique*
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum*
RACr	*Rivista di archeologia cristiana*
RArtChr	*Revue de l'art chrétien*
RBAHA	*Revue belge d'archéologie et d'histoire d'art*
RBK	*Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, ed. K. Wessel (Stuttgart 1963–)
RBPH	*Revue belge de philologie et d'histoire*
RDAC	*Report of the Department of Antiquities, Cyprus*
RE	*Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*
REB	*Revue des études byzantines*
RendPontAcc	*Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Rendiconti*
RESEE	*Revue des études sud-est européennes*
RhM	*Rheinisches Museum für Philologie*
RHR	*Revue de l'histoire des religions*
RM	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*
ROC	*Revue de l'orient chrétien*
RQ	*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*
RSBN	*Rivista di studi bizantini e neoellenici*
RStO	*Rivista degli studi orientali*
SBMünch	Sitzungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse
SBN	*Studi bizantini e neoellenici*
SC	Sources chrétiennes
SemKond	*Seminarium Kondakovianum*
StBiFranc	*Studium Biblicum Franciscanum. Liber Annuus*
StMed	*Studi medievali*
ST	Studi e testi
SubsHag	Subsidia Hagiographica, Société des Bollandistes
SüdostF	*Südost Forschungen*
ThLz	*Theologische Literaturzeitung*
ThWB	*Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, ed. G. Kittel and G. Friedrich (Stuttgart 1932–1979)
TM	*Travaux et mémoires. Centre de recherche d'histoire et civilisation byzantine*
TrDrLit	*Trudy Otdela Drevne-Russkoi Literatury*

TRE	*Theologische Realenzyklopädie*, ed. G. Krause and G. Muller (Berlin and New York 1977–1992)
TU	Texte und Untersuchungen
VChr	*Vigiliae Christianae*
VizVrem	*Vizantiiskii Vremennik*
WJKg	*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*
ZBildK	*Zeitschrift für bildende Kunst*
ZDMG	*Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft*
ZDPV	*Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*
ZKunstg	*Zeitschrift für Kunstgeschichte*
ZNW	*Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*
ZRVI	*Zbornik Radova Vizantološkog Instituta/Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines, Beograd*

Byzantine East, Latin West

ART-HISTORICAL STUDIES IN HONOR OF KURT WEITZMANN

I · ANTIQUITY AND EARLY CHRISTIANITY

Orpheus and Eurydike in the Underworld

MALCOLM BELL, III

THE STORY of Orpheus's descent into the underworld to recover his wife, Eurydike, is neither an early nor a frequent subject in Greek art, and it has a shadowy existence in the written sources. The two scenes that are the subject of this paper cast a ray of light on some details of this obscure narrative, even as they pose the sort of interpretative problems that seem typical of all that concerns Orpheus. These speculations on their iconography and meaning are offered to Kurt Weitzmann, who has contributed so much to our understanding of ancient narrative art, and who welcomed students of classical antiquity into his memorable courses.

The first appearance of the myth of Orpheus's descent occurs in Athens in the late fifth century B.C., in the three-figure relief depicting Hermes, Orpheus, and Eurydike.[1] Interpretation of even this well-known work is still debated.[2] The first literary references to the myth, which are brief and allusive, are not much earlier.[3] They, too, are Athenian.

In the fourth century there are further allusions to the story of Orpheus and Eurydike in underworld scenes on Apulian vases.[4] Although Orpheus often appears in these, Eurydike is usually omitted, since the painters were less interested in narrative than in providing a dramatis personae of the underworld itself, including its rulers, judges, residents, and visitors.[5] Orpheus sings before the infernal powers, whom he must persuade to release Eurydike. The emphasis is more on the persuasiveness of song to bend even the adamantine will of the gods of death, than on the outcome of the story.[6] The Apulian vases were created for the grave, the scenes depicted on them serving as visions of the world the dead were believed to be joining.[7] The custom of depicting such generalized underworld scenes on funerary vases seems to have been restricted largely to the cities of Apulia where the vases were painted.

That the myth was also current in Greek Sicily is demonstrated by the scenes on two Sikeliote red-figure vases, which reveal quite a different approach to its representation, emphasizing the narrative rather than the sort of variable visual catalogue that appears in southern Italy. Yet the Sicilian scenes are also funerary in function and probably document beliefs about the afterlife similar to those illustrated on the Apulian vases.

The first vase is a calyx-krater discovered in the early nineteenth century in the necropolis of ancient Leontinoi and now exhibited in the small museum of the

[1] In general, F. M. Schoeller, *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (Freiburg 1969); F. Brommer, *Vasenlisten zu griechischen Heldensage* (Marburg 1973), 508. On the three-figure relief, W. H. Schuchhardt, *Das Orpheusrelief* (Stuttgart 1964); H. A. Thompson, "The Altar of Pity in the Athenian Agora," *Hesperia* 21 (1952), 47–82, esp. 60–69.

[2] L.-A. Touchette, "A New Interpretation of the Orpheus Relief," *AA* (1990), 77–90; the subject is considered to be the union of the lovers in the underworld.

[3] Euripides, *Alcestis* 357–362; Plato, *Symposium* 179d. On the Greek myth, J. Heurgon, "Orphée et Eurydice avant Virgile," *MélRome* 49 (1932), 6–60. For the view that the Vergilian account with its unhappy ending, in *Georgics* 4.453–527, is no older than the Hellenistic period, C. M. Bowra, "Orpheus and Eurydice," *CQ* 46 (1952), 113–126. Graf points out that there is nothing in the earlier sources that insists on a happy ending; F. Graf, "Orpheus, a Poet among Men," in *Interpretations of Greek Mythology*, ed. J. Bremmer (London 1987), 80–82.

[4] M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula* (Rome 1977), 46–51; M. Schmidt, "Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota," in *Orfismo in Magna Grecia, Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Naples 1975), 105–137. Orpheus appears in scenes discussed by K. Schauenburg, "Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei," *JDAI* 73 (1958), 48–78; idem, "Unterweltsbilder aus Grossgriechenland," *RM* 91 (1984), 359–387.

[5] Eurydike appears on two vases and possibly a third: (1) Naples SA 709: A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. II (Oxford 1982), 533, no. 284, pl. 196; Pensa, *Rappresentazioni* (as in note 4), pl. 10; Schauenburg, "Totengötter" (as in note 4), 65, fig. 10; (2) Karlsruhe B 1549 and B 1550, with the earliest occurrence of her name: Pensa, pls. VI:a, XIV:a; G. Zuntz, *AntK* 33 (1990), 97, fig. 3; (3) the lost Fenicia fragments, with only the last four letters of her name: Pensa, 47, fig. 8; A. D. Trendall, *JHS* 100 (1980), 275. On Eurydike, see also K. Schauenburg, *RM* 91 (1984), 369 n. 85.

[6] On Orpheus as poet and musician, see Graf, "Poet among Men" (as in note 3), 99–101.

[7] On the funerary significance of Apulian vases, see M. Schmidt, in *The Art of Southern Italy, Vases from Magna Graecia*, ed. M. E. Mayo, exhib. cat., Virginia Museum of Fine Arts (Richmond 1982), 23–36.

modern town of Lentini (Fig. 1).[8] The vase has been attributed by A. D. Trendall to the Hekate Painter of the Lentini-Manfria Group and dated to the third quarter of the fourth century. There are five figures, two standing to either side of a seated female, none identified by inscription.[9] The central subject, seated on a *diphros*, is richly dressed in sleeved chiton and himation decorated with dots and broad border. She also wears a high and elaborately crafted diadem, a necklace with tear-shaped pendants, earrings with similar pendants, and penannular bracelets. Her face with its full features is drawn in three-quarter view, her hair worn in long ringlets to her shoulders. With her right hand she absently reaches for the folds of the himation pulled over her left shoulder. Her head is inclined in a listening pose, her mouth slightly opened.

Behind the seated figure stands a young woman wearing a sleeveless chiton and plain himation with narrow border (Fig. 2). Her hair, cut very short, is indicated by white paint applied in hatched strokes. With her right hand she adjusts the diadem of the seated figure, but her eyes are drawn across to the musician who stands opposite. He has just struck a chord on his eight-stringed cythera, and his gaze meets that of the girl. He wears a sleeved tunic in red decorated with white circles; over it, a long chiton with *paryphe*, girt at the waist; and a short cloak over his shoulders. His long hair is wreathed, probably with laurel.

Of the figures at the extremes, the half-draped male on the viewer's left is Hermes, the only readily identifiable figure in the group, *kerykeion* in his left hand and hat behind his head. His left leg is propped on an outcropping and his arms rest on his raised knee. At the other side is another standing, half-draped male figure, bearded and leaning against a crooked stick (Fig. 3). In his hair he wears a taenia, the ends of which fall over his shoulders, and in his right hand, partially extended toward the seated woman, he holds a handled mirror, the foreshortened disk of which is ornamented at the cardinal points with round dots.[10] The attention of both this figure and Hermes appears to be focused on the two standing figures at the center.

The second vase, a miniature *lebes gamikos*, also found in the cemetery of ancient Leontinoi and attributed by Trendall to the same painter, is now in Syracuse (Fig. 4).[11] The central subject is again a female figure seated on a *diphros*, within an aedicula supported by Ionic columns in front and piers behind. The columns carry a Doric frieze, combined with the architrave in a single beam, and at the corners of the pediments are acroteria in the form of winged females.[12] The coffered ceiling is seen from below. The seated figure, slimmer than her counterpart in Lentini, wears a sleeved chiton and himation as well as sandals and jewelry: spiral bracelets, a ring on the third finger of her left hand, necklace and earrings, and a high diadem. She looks into a mirror similar to the one held by the male figure on the krater.[13] Also within the aedicula is a second figure who closely resembles the white-haired girl on the krater; here she touches her neck with her right hand and extends her left with open palm.

A third figure approaches from the viewer's right, stepping in front of the aedicula (Fig. 5); the costume consists of chitoniskos with belt and crossed straps, himation thrown over the shoulders, and boots, with penannular bracelets on either arm. The figure's right hand holds a short, burning torch; the lowered left a thyrsus embellished with a taenia. In the hair are an ivy wreath and another taenia.

The figures on the krater in Lentini have been variously identified. The key to the overall subject is the musician, who has been recognized as Orpheus by Margot Schmidt.[14] Although the Thracian musician often wears an exotic costume including a Phrygian cap, he also can appear in Apulian vase painting as an Apolline figure, without the ethnic attire. Schmidt has also argued that the three figures to the right of Orpheus are mortals and that he sings to the unidentified seated woman, presumably someone recently dead. The scene would thus be related to an Apulian depiction of Orpheus performing in the presence of a dead hero, possibly Amphiaraos, on a krater in Basel; or to a krater in Munich, where he is placed in uncertain relationship with a man, woman, and child, sometimes referred to as

[8] Lentini, Museo Archeologico. O. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder* (Berlin 1877), 85–86 (with earlier bibliography), pl. 40; A. D. Trendall, *BABesch* 24–26 (1949–51), 35, fig. 4; idem, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily* (Oxford 1967), 89, pl. 228:3,4; P. E. Arias, "Cratere a calice di Lentini," *Cronache di archeologia e di storia dell'arte* 1 (1962), 36–41, pls. 8–9; Schmidt, "Orfeo" (as in note 4), 117–118; Touchette, "New Interpretation" (as in note 2), 84.

[9] This is also the case with the second vase. The subject of side B of the Lentini krater consists of a satyr and maenad.

[10] A reflection does not seem to have been painted on the mirror, as sometimes occurs in Apulian painting.

[11] Syracuse 47099, from excavations in the necropolis of Leontinoi in 1933; *CVA* Syracuse 1, IV E, pl. 12; Trendall, *Lucania, Campania, Sicily* (as in note 8), 589, pl. 228:1,2; P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik* (Stockholm 1960), 163, fig. 25; C. Clairmont, *Gravestone and Epigram* (Mainz 1970), 78 n. 24, 25; H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* (Berlin 1979), 48–49; M. Bell, *Morgantina Studies*, vol. I, *The Terracottas* (Princeton 1981), pl. 149, fig. 24.; A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook* (London 1989), 235, fig. 422. On side B, a seated woman and standing athlete.

[12] For the mixed order in western Greek architecture, M. Bell, "La fontana ellenistica di Morgantina," *Quaderni dell'Istituto di archeologia, Università di Messina* 2 (1986–87), 122–123; idem, "Excavations at Morgantina 1980–1985. Preliminary Report XII," *AJA* 92 (1988), 336–337.

[13] Again, no reflection can be made out.

[14] Schmidt, "Orfeo" (as in note 4), 117. Earlier Arias, "Cratere a calice" (as in note 8), suggested that the subject is the preparations of Hera for the judgement of Paris; the musician would be Apollo.

a family group or as initiates.[15] Yet Orpheus's intervention on behalf of ordinary mortals is a doubtful subject in vase painting, and there is little in the way of parallels to convince us that the three figures on the Lentini krater are members of a mortal family. More recently, Lori-Anne Touchette has suggested that the seated figure is Eurydike, and that the occasion is her wedding.[16] Yet this identification does not account for the other figures, and the wedding of Orpheus and Eurydike is only an incidental part of the story.[17]

I believe that a better case can be made that these figures, or at least two of them, are gods. The seated woman's elaborate clothing and jewelry signify her divine status, as is shown by depictions of seated goddesses on several Sikeliote and south Italian vases.[18] She can be identified by the presence of Orpheus, who otherwise sings before only one female, the queen of the dead. The central figure must therefore be Persephone, and indeed she resembles the ample and solemn images of that goddess in western Greek art.[19] Absorbed by the beauty of the poet's song, she lowers her head in the characteristic pose of one who listens.[20] Nor are the other spectators, or better, listeners, unaffected by the power of his music, for the male figures on the extremes both stand in listening poses that are also used for the Thracian auditors of Orpheus in scenes on Apulian vases.[21] The occasion must then be the same one that is more elliptically depicted in the Apulian funerary scenes, when Orpheus pleads for the release of his wife before the rulers of the underworld.

The other two figures are more problematic. The simply dressed girl with short white hair behind Persephone resembles the attendant who sometimes accompanies royal or divine figures in contemporary south Italian vases. Such figures are occasionally called nurses, but this one is slim and youthful despite her white hair, which may merely be a convention for short-cropped hair.[22] A Lucanian vase in Paestum depicting the departure of Bellerophon includes a similar short-haired figure, identified as Astyanassa, who adjusts the hair of the seated queen Stheneboia.[23] An attendant of this sort in the service of the underworld queen seems appropriate.

A significant detail argues that the short-haired attendant must also be Eurydike. The girl stares at Orpheus, and he in turn at her (Fig. 2); and, although we might well imagine that at this moment all eyes would be on the musician, there is no corresponding reason for him to look so intently at Persephone's handmaid, unless she is the woman he seeks.[24] The flanking figures also look intently at the central pair, as though conscious of the charged moment.

Although short hair can be worn by mourners, Eurydike here is unlikely to be mourning her own passing. Closely cropped hair is also characteristic of slaves and other women in subservient positions, and it was so worn by Helen's maid Aithra in the *Nekyia* of Polygnotos at Delphi, as it is by the handmaid in the already cited scene with Stheneboia.[25] Such servants in Attic red figure can be old women ("Thracian nurses"), but the sources indicate that shorn hair is not limited to

[15] On the Basel vase, M. Schmidt, A. D. Trendall, and A. Cambitoglu, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel* (Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel 3) (Basel 1976), 7–8, 32–35. On the Munich vase, Schmidt, "Orfeo" (as in note 4), pl. XIII; Pensa, *Rappresentazioni* (as in note 4), 23, fig. 5; A. Furtwängler and K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, vol. I (Munich 1904), pl. 10; on the family group, Schmidt, *Gruppe*, 32 n. 61; G. Zuntz, *Persephone* (Oxford 1972), 412.

[16] Touchette, "New Interpretation" (as in note 2), 84.

[17] In any case Hermes would be an unlikely guest.

[18] In addition to the depictions of Persephone in the underworld on Apulian vases, cf. the Basel pyxis, Trendall, *Lucania, Campania, Sicily* (as in note 8), vol. II, frontispiece (generally recognized as a goddess); Hera(?) on a skyphoid pyxis from Lipari, L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi* (Genoa 1981), 283, fig. 469; Trendall, *Handbook* (as in note 11), fig. 448.

[19] Cf. *Archeologia nella Sicilia sud-orientale*, ed. P. Pelagatti and G. Voza (Naples 1973), p. XLI, no. 398 (from Heloros, after a Syracusan mold-series); see also Bell, *Morgantina Studies* I (as in note 11), 33–34 n. 75. Schmidt ("Orfeo" [as in note 4], 118 n. 29) considers the identification of the seated figure as Persephone, rejecting it because the motif of nuptial crowning is too "human."

[20] G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965), 145–146; M.-L. Säflund, *The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia* (Studies in Mediterranean Archaeology 27) (Göteborg 1970), 100–103.

[21] For Hermes, cf. the Thracian in the same pose on the krater in Milan, Schmidt, "Orfeo" (as in note 4), pl. IV; for the figure on the right leaning on a stick, cf. the analogous figure on an amphora in Bari, Schmidt, pls. V and VI:c. Both poses are derived from listening figures in fifth-century Attic painting; cf. the Berlin krater from Gela by the Orpheus Painter, *ARV*^{2} 1103–1104, no. 21; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Munich 1923), fig. 554.

[22] On short-cropped hair, Lohmann, *Grabmäler* (as in note 11), 48 n. 360; also E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (Berlin 1959), 57. Incised black glaze is used for the shorn hair of Elektra in the name vase of the Boston Orestes Painter; see below, note 25.

[23] Lucanian hydria by Asteas in Paestum, A. D. Trendall and T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971), III.3,44; see also III.3,46 (vase in Geneva with the same subject); J.-M. Moret, "Le départ de Bellèrophon sur un cratère campanien de Genève," *AntK* 15 (1972), 95–106, pl. 27:1.

[24] In her only other appearances, in Apulia, Eurydike is not given such a specific characterization; those scenes are not, however, so concerned with the narrative; see note 6 above.

[25] Pausanias 10.25.1; also 10.26.1. For the vase with Stheneboia, see above, note 23. A shorn head can be a sign of servitude (and so encompassing Thracian nurses, among others) or of mourning. Servitude: Euripides, *Troades* 1026; Aristophanes, *Aves* 911; see also the vase cited in the following note. Mourning: Euripides, *Electra* 108; *Alcestis* 427, 512; *Helena* 1054, 1187–1188; cf. also Theognis 829; Priam on the Ilioupersis vase by the Kleophrades Painter in Naples; several depictions of Elektra in south Italian vase painting, including a well-known example in Boston, by the Boston Orestes Painter: Trendall and Webster, *Illustrations* (as in note 23), III.1,6; Mayo, *Vases from Magna Graecia* (as in note 7), no. 112, p. 22. For other depictions of Elektra, Lohmann, *Grabmäler* (as in note 11), 48 n. 360. In Euripides' play, when Orestes first sees Elektra (whose hair is shorn), he takes her for a servant (*tina prospolos*), not a mourner.

the elderly.[26] The action and appearance of the young woman on the Lentini krater indicate that she serves as a *propolos* or *prospolos* of Persephone.

The relaxed male figure to the right must then be Hades, who also listens to Orpheus's song (Fig. 3). He stands to one side because Persephone is the sole arbiter in the Sicilian version of the story as we know it from Diodoros and pseudo-Moschos.[27] Other Greek sources, as well as the Apulian scenes, have Orpheus sing before Hades and Persephone together; Hades can sometimes stand next to the enthroned Persephone, but he is never the incidental spectator that he seems here.[28] Hades leans on the crooked stick with which he beats the unruly dead; this is his most characteristic attribute.[29] Here he has two others, the taenia and mirror; the former indicates his male prerogative as a banqueter, while the latter, more problematic, will be considered shortly.

The scene on the Lentini krater thus implies the following narrative: guided by Hermes into the presence of Persephone and Hades, Orpheus sings before the rulers of the dead. As he does so, he discovers that his wife, Eurydike, has become a handmaid of the queen and is present as he sings. It is thus Persephone whom he must persuade to give up Eurydike. Hermes is also present to hear Orpheus's musical plea.

The second vase can only be understood in light of the first. The scene is more difficult to "read," and I am not satisfied with all aspects of the following interpretation. A setting in the netherworld is suggested by the torch carried by the striding figure on the right (Fig. 5). The two figures in the aedicula strongly resemble their counterparts on the Lentini krater and can be identified as Persephone and Eurydike.[30] The aedicula could represent either palace or tomb; both meanings are frequent in Apulian red figure, but uncommon in Sikeliote. If the seated figure is Persephone, then the aedicula stands for her palace. The young woman's right hand is raised anxiously to her neck and her left is extended tensely.[31] A precise narrative moment is indicated by these gestures, which must have been prompted by the arrival of the personage approaching from the right; they are too specific for a non-narrative genre scene of mistress and maid.

About the unusual figure on the right there has been little agreement, even the sex having been debated.[32] The costume, consisting of *chitoniskos*, crossed straps, and boots, can be worn by both sexes, most commonly, however, by the goddess Hekate, whose usual attribute is a torch or torches. Hence her original identification by Trendall. Yet, as Lohmann has pointed out, the thyrsus and taenia are conspicuous Bacchic equipment that is not normally seen in the underworld.

The drawing of the *chitoniskos* over the left breast convinces me in any case that the figure must be female. The identification as Hekate is certainly the easiest reading, for thyrsus and taenia are transferable attributes carried by many devotees of Dionysos, whereas the torch is associated with a limited number of chthonic deities, notably with Persephone and Hekate. It is not required for a descent into the underworld; Hermes, for example, who passes as easily as Hekate between the upper and lower worlds, does not need one. Nor, presumably, would Dionysos, were he to descend into the chthonic realm.[33] If I prefer to call this figure Hekate, it is also because it so closely resembles the characteristic representations of the goddess in western Greek vase painting.

In Sicily, Artemis and Hekate were closely identified, and one of Artemis's titles in her chthonic, Hekatean aspect was that of Messenger.[34] The epithet is evidently derived from her role in the story of the rape of Persephone, when she brought word to Demeter of her daughter's descent into the underworld.[35] Hekate could pass easily from one world to the other and so could be imagined as a link between them. Can this be her function in the scene on the *lebes* in Syracuse? Her arrival is

[26] Cf. Geropso on the Schwerin cup and the old woman on a *loutrophoros* in Athens; P. E. Arias and M. Hirmer, *A History of 1000 Years of Greek Vase Painting* (New York 1961), pls. 129, 166. For younger servants, see the previous note.

[27] Pseudo-Moschos, *Lament for Bion* 119–125; Diodoros 4.25. In *Georgics* 4.487, Proserpina sets the single condition on Eurydike's release; Vergil may be following the western Greek account. On the question of Proserpina's role in the Latin poets, Bowra, "Orpheus and Eurydice" (as in note 3), 113–114.

[28] In the earlier, non-western Greek sources that touch on the subject, Hades and Persephone release Eurydike; Euripides, *Alcestis* 358; Hermesianax, ap. Athenaios, *Deipnosophistai* 13.71; Konon, in *FGrHist* I.26.XLV (Berlin 1923). The Apulian vases consistently show Orpheus before both Hades and Persephone.

[29] On Hades' stick: Pindar, *Olympian Odes* 9.33–34; G. E. Mylonas, "Greek Vases in the Collection of Washington University," *AJA* 44 (1940), 197; L. Bernabò Brea, "Coroplastica ispirata alle Koreia Siracusane," *Parola del passato* 157 (1973), 376–384.

[30] A. D. Trendall in 1967 suggested that the seated figure is Persephone; *Lucania, Campania, Sicily* (as in note 8), 589.

[31] On such gestures, Neumann, *Gesten und Gebärden* (as in note 20), 41–48 (gestures of greeting, somewhat resembling that of the girl with shorn hair); 128–136 (anxiety).

[32] In the inventory at Syracuse, Paolo Orsi calls this figure female. P. E. Arias in *CVA* (as in note 11) considers it male, as does Lohmann (*Grabmäler* [as in note 11]), who suggests Dionysos. Trendall initially considered it to be Hekate (hence the painter's name). He has since retreated on the identification, maintaining, however, that the figure is more probably female; A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily. Third Supplement* (Bulletin, Institute of Classical Studies, University of London, Supplement no. 41) (London 1983), 271.

[33] The figure does not resemble the usual half-draped Dionysos of western vase painting; cf. Trendall, *Lucania, Campania, Sicily* (as in note 8), no. 48, pl. 230:3.

[34] Hesychius, s.v. "*aggelon*"; E. Ciaceri, *Culti e miti nella storia dell'antica Sicilia* (Catania 1911), 166–167; Bell, *Morgantina Studies* I (as in note 11), 93–94.

[35] Homeric *Hymn to Demeter* 51–59.

noticed only by Eurydike, who gestures in alarm, while Persephone merely looks into the mirror.

The story of Orpheus's death at the hands of women is attested as early as the fifth century B.C.[36] Although in one account the women are Thracians, angry with Orpheus for having distracted their husbands or for some other reason, there is also a parallel version that views the poet's death in religious terms. He is killed by maenads sent by Dionysos to punish him for having denied the god in some way. This is the version adopted by Aischylos in his lost play the *Bassarai*, the events of which probably followed upon Orpheus's return from the underworld.[37] If the message brought by Hekate is that of Orpheus's death, then we can explain both her Bacchic attributes and Eurydike's dismayed response. In some way Hekate has been a witness to the punishment of Orpheus, taking on, if only momentarily, the aspect of a maenad.[38] She carries the *symbola* of Bacchic religion even into the underworld, bringing the news of the poet's divinely ordained death to Persephone and, of course, to Eurydike.[39]

The mirror held and examined by Persephone in the Lentini vase is, as has been noted, an unusual attribute, but it is not unparalleled.[40] It could be considered here a genre motif, for in western vase painting mirrors are often held by brides or their attendants in nuptial scenes or by mourners at the tomb.[41] Such mirrors are considered genre motifs by Lilian Balensiefen, in her recent monograph on the mirror in ancient art.[42] The mirror of Persephone could thus be read as an allusion to her marriage to Hades, a sign in effect of the domesticity that also encompasses Eurydike's role as handmaid. Mirrors do, in fact, appear in south Italian scenes depicting the bridal preparations of Persephone. On one Lokrian pinax she examines herself in a mirror; on another, a mirror is included among a group of objects that could be understood as signs of domesticity or even as wedding gifts (Fig. 7).[43] On an Apulian krater by the Baltimore Painter, a figure who is probably Persephone sits enthroned in an aedicula, a mirror hanging prominently on the wall behind her (Fig. 6).[44]

There is nothing in these scenes to insist that we read the mirror as more than a generalized domestic symbol. Yet a similar mirror is also held by Hades on the Lentini krater, where it is less likely to have such an innocent explanation. Is it the same mirror and, if so, why does it appear in both scenes? The possibility that it is more than a domestic motif should be considered, if only because the mirror had special meaning in Orphic myth. It was a mirror that the Titans used to distract the infant Dionysos, enabling them to kill and dismember him.[45] The scene appears on a Late Antique ivory pyxis in Bologna.[46] The mirror is held before the child, around whom dance the Korybantes. M. L. West has argued that the story is as old as the fourth century B.C. and probably older.[47] The mirror of the Orphic account was fashioned by Hephaistos and must have had magic powers. In such a mirror the reflected image was presumably captured and the subject's fate decided.[48] Dionysos was tricked into looking at such a mirror.

In Orphic myth, Dionysos was the child of Persephone and Zeus. The possibility that the fatal mirror of the myth and the mirror of Persephone depicted on the vases are one and the same should be considered, even if

[36] Graf, "Poet among Men" (as in note 3), 80ff.; M. L. West, *The Orphic Poems* (Oxford 1983), 12ff.

[37] Most fully discussed by M. L. West, "Tragica VI," *Bulletin, Institute of Classical Studies* 30 (1983), 65–69.

[38] On his return from the darkness of the underworld, Orpheus worshiped the sun, going at night to Mount Pangaion to await the dawn. Such devotion to Helios amounted to neglect of Dionysos, who drove his maenads to punish Orpheus. His death took place in the darkness and in the wild, where Hekate might have been a witness. For this account, West, "Tragica" (as in note 37), 65–66.

[39] The source for such a descent of Hekate might be Aischylos's play. An alternative interpretation of the scene might see it as depicting Hekate's announcement of the imminent arrival of Orpheus, which alarms Eurydike and causes Persephone to prepare herself for the encounter; but the Bacchic symbols would not be explained.

[40] *Pace* Lohmann, *Grabmäler* (as in note 11), 48.

[41] The evidence is collected by Lohmann, *Grabmäler* (as in note 11), 72–74; for mirrors on grave reliefs, Clairmont, *Gravestone* (as in note 11), 78, no. 13, pl. 7.

[42] L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst* (Tübingen 1990), 25–28 and passim.

[43] H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (Mainz 1968), 31, types 5–7, 31, fig. 3 (Persephone[?] with child in basket, mirror above); 39, type 14, pl. 4:4 (Persephone[?] opening chest, objects hanging above); types 34–41 (*kosmēsis*, Persephone with mirror). Cf. E. Langlotz, *Art of Magna Graecia* (London 1965), pl. 74 (Persephone[?] with child, mirror broken); pl. 75 (Persephone[?] opening chest); U. Zanotti Bianco and L. von Matt, *Magna Graecia* (New York 1967), pl. 145 (Persephone[?] opening chest); pl. 146 (*kosmēsis*). Fig. 7 here: Taranto, Museo Nazionale Archeologico IG 8332. The suspended mirror also appears together with a phiale in a scene depicting Hades and Persephone enthroned, in one of the new pinakes from Francavilla in Sicily (type three, as exhibited in Syracuse).

[44] Baltimore, Walters Art Gallery 48.86; Trendall, *Apulia* (as in note 5), vol. II, 864, no. 21, pl. 324:1; Schmidt, *Gruppe* (as in note 15), 57 n. 171, pl. 34:a; Mayo, *Vases from Magna Graecia* (as in note 7), no. 71.

[45] O. Kern, *Orphicorum Fragmenta* (Berlin 1922), fr. 209; on the myth, W. Burkert, *Orphism and Bacchic Mysteries: New Evidence and Old Problems of Interpretation* (Center for Hermeneutical Studies, Protocol of the Twenty-Eighth Colloquium) (Berkeley 1977), 4–5; idem, *Greek Religion*, trans. J. Raffan (Cambridge, Mass. 1985), 296–301.

[46] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3d ed. (Mainz 1976), no. 95, pl. 52 (not the relevant side); West, *Orphic Poems* (as in note 36), pl. 5:b; E. Simon, "Zagreus, über orphische Motive in Campanareliefs," in *Hommages à Albert Grenier* (Collections Latomus 58) (Brussels 1962), 1422f., pl. 284, fig. 4. In Nonnos, *Dionysiaka* 5.594–601, Persephone looks into a mirror immediately before her union with Zeus.

[47] West, *Orphic Poems* (as in note 36), 138f., 174f. For a bronze mirror of the late sixth century B.C. with a Bacchic inscription, from southern Russia, West, 156f. n. 55. The earliest depiction of the mirror associated with the death of Dionysos is on several Campana reliefs of the first century B.C.; Simon, "Zagreus" (as in note 46).

[48] On mirrors and magic, West, *Orphic Poems* (as in note 36), 156–157; V. Macchioro, *Zagreus* (Florence 1930), 86–90.

we must admit that there is no clear evidence to prove that the Orphic story of the birth and death of Dionysos was depicted in the art of the fourth century B.C.[49] Like the other objects that appear together on the Lokrian pinax (Fig. 7), the mirror could be regarded as a *symbolon* with cultic meaning. The others include the kalathos, which Persephone filled with flowers at the time of her abduction; the kantharos, emblem of Dionysos possibly alluding to the Orphic myth; the lekythos, the characteristic offering to the dead; and the hydria (missing in Fig. 7) which provided water for ritual. Yet more relevant for our vases is another enigmatic pinax that depicts Persephone tending a child in a basket; below the table on which the basket sits is a kantharos, and on the wall above hangs a handled mirror (Fig. 8).[50] Although the identification of the child is uncertain, one view makes him Dionysos, child of Persephone and Zeus.[51] The kantharos strengthens the identification of the infant as Dionysos; given its prominence in the scene, the mirror seems more than a genre motif.

The importance of the mirror in the Orphic story of Dionysos's death suggests at least that the underworld mirror of the pinakes, the Apulian krater in Baltimore, and the two Sicilian scenes may have analogous power, even if we cannot be certain that it is the same object. The mirror of Persephone may then have the power to fix the image of the soul and determine its fate. Such a mirror could serve as a device to assure Eurydike's return to the underworld, analogous to the pomegranate seed eaten by Persephone. In Plato's version of the story of Orpheus and Eurydike, the poet regains only a *phasma* of his wife, not the living Eurydike.[52] Although Plato's story has idiosyncratic features, as Graf has noted, the ultimate failure of Orpheus to recover his wife is consonant with the better known version of the story as told by Vergil.[53] Death is immutable and the gods of the underworld cannot, in the end, offer Orpheus the reward he seeks, even though Persephone is moved to do so by his song. Did Eurydike look into her mistress's mirror, allowing her soul forever to be captured there? These Sikeliote scenes with mirrors may then make veiled reference to the outcome of this story of fateful glances, of sight and insight.

In the reading here proposed, the two Sikeliote vases describe aspects of the story of Orpheus and Eurydike in the underworld that are not mentioned by the meager literary sources. The mirror and the Bacchic attributes of Hekate suggest that the vases may tell the story of the "Orphic Orpheus," as Margot Schmidt has called the hero in his religious dimension.[54] Such a version of Orpheus's descent to Hades must have been known to those who were initiated in his mysteries. The narrative detail argues for a specific source. A *Katabasis* of Kerkops "the Pythagorean," a writer otherwise unknown but probably a western Greek, is ascribed to the classical period, and other similar poems are also mentioned.[55] A Sicilian Greek source has been suggested by M. L. West for Aischylos's *Bassarai*, the action of which follows upon Orpheus's return from the underworld.[56] Aischylos was in Sicily in the late 470s, returning not long before his death in 454 B.C. We have seen that the emphasis in the two vases on the role of Persephone is probably a Sicilian feature. The vases thus seem to illustrate the sort of western Greek *Katabasis eis Aidou* that Aischylos could have drawn on.

It is curious that the two Sikeliote vases with related subjects, painted by the same hand, were both found in the cemetery of Leontinoi. Recovered at different times, they must come from separate but more or less contemporary burials. We are led to wonder whether these may not have been located in a special burial ground, like the necropolis at Kyme reserved for Bacchic initiates.[57] The circumstances of their discovery, as well as the unusual details of their depiction of Orpheus's *katabasis*, suggest that the two vases by the Hekate Painter document the religious beliefs of a similar group in Leontinoi of the later fourth century B.C. Funerary context and myth argue that one such belief concerned the soul's encounter with gods of the underworld. In their depictions of Orpheus and Eurydike before a benign Persephone, the two vases offered the dead whom they accompanied a reassuring precedent for the anticipated meeting.

University of Virginia

[49] Could the mirror have been a wedding gift to Persephone from Hephaistos? Schmidt ("Orfeo" [as in note 4], 133–135) discusses Bacchic themes, nevertheless doubting that the myth of Dionysos's death was known to south Italian vase painters of the fourth century B.C.

[50] I take the female figure to be Persephone; cf. Zuntz, *Persephone* (as in note 15), 166f.

[51] For the type, Prückner, *Tonreliefs* (as in note 43), 31, fig. 3; for the identification of the infant as Dionysos, Prückner, 34f., with a review of the earlier scholarship. Zuntz, *Persephone* (as in note 15), does not identify the child. In one of the new Francavilla pinakes he holds a lyre; under the basket is still the kantharos (type 10, as exhibited in Syracuse).

[52] Plato, *Symposium* 179d.

[53] Graf, "Poet among Men" (as in note 3), 81–82.

[54] Schmidt, "Orfeo" (as in note 4), 112ff.

[55] Clemens Alexandrinus, *Stromateis* 1 21.131; Kern, *Fragmenta* (as in note 45), t. 222; on these sources, cf. West, *Orphic Poems* (as in note 36), 9–12.

[56] West, *Orphic Poems* (as in note 36), 13.

[57] L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, rev. ed. (Oxford 1990), 240, no. 12, pl. 48.

1. Lentini, Museo Archeologico, calyx-krater. Orpheus singing before Persephone

2. Detail of Fig. 1. Orpheus, Persephone, and Eurydike

3. Detail of Fig. 1. Hades

5. Detail of Fig. 4. Hekate(?)

4. Syracuse, Museo Nazionale, no. 47099, *lebes gamikos*. Persephone with Eurydike(?)

6. Baltimore, Walters Art Gallery, no. 48.86, volute krater, detail. Hermes and Persephone(?)

7. Taranto, Museo Nazionale, no. I.G. 8332, Lokrian pinax. Female figure with chest and cult implements

8. Lokrian pinax, reconstruction. Persephone(?) with child in basket

Die Christianisierung des jüdischen Stadtzentrums von Kapernaum

BEAT BRENK

KURT WEITZMANN hat das Verhältnis der jüdischen zur christlichen Buchmalerei in zahlreichen Arbeiten wegweisend behandelt. In seinem jüngst erschienenen Buch über die Synagoge von Dura Europos schreibt er: "The availability of the same model with David scenes in the synagogue and the Christian chapel speaks for the existence of a climate in which Jews and Christians were on good terms with each other. Such conditions we know to have existed in Antioch."[1] Vom Verhältnis der Christen zu den Juden soll in den folgenden Zeilen die Rede sein. In der Tat sind in Antiochien im 4. Jahrhundert judenfreundliche Christen bezeugt, gegen die sich Johannes Chrysostomos zur Wehr setzen mußte.[2] Der große Prediger Antiochiens wandte sich in den Jahren 386 und 387 in acht Predigten an diejenigen Christen, die auch Synagogen besuchten und jüdische Feste und Riten hochschätzten. Es wäre jedoch spekulativ, zu fragen, ob es die "judaizantes" waren, die jüdische Bilder in die orthodoxe Kirche eingeführt haben könnten. Aus den Quellen verlautet darüber nichts. Bekanntlich verschärften die römischen Kaiser die Judengesetzgebung im 4. Jahrhundert in zunehmendem Maße.[3] Im griechischen Osten wurden von theodosianischer Zeit an Synagogen von den Christen zerstört oder enteignet.[4] In Antiochien ist die Synagoge mit den Gräbern der Makkabäer-Brüder im letzten Viertel des 4. Jahrhundert von den Christen beschlagnahmt und in eine Kirche umgewandelt worden.[5] Ob und inwieweit sich diese offiziellen antijüdischen Manifestationen auch auf den Bereich der Buchproduktion, die in privaten Händen lag, auswirkte, ist völlig ungewiß, zumal sich jüdische Bilderhandschriften aus der Spätantike nicht erhalten haben.[6] Da sich die Beziehungen zwischen Juden und Christen auf den verschiedensten Ebenen abspielten, sollten sie möglichst differenziert untersucht werden. Eine bisher kaum ausgeschöpfte Quelle der Information stellt die historische Topographie dar.[7]

Das Selbstverständnis der beiden Religionen kann besonders anschaulich an der Positionierung ihrer Kultbauten im Kontext der Städte abgelesen werden. Die Analyse des Wachstums eines Quartiers und der Geschichte einer Bauparzelle eines Kultbaus kann überraschend präzise Aufschluß über die Mentalität jüdischer und christlicher Bauherren erteilen. Am Beispiel der Stadt Kapernaum kann die Mentalität der Bauherren auf exemplarische Weise dargestellt werden.

Zwischen 1968 und 1984 haben Virgilio Corbo und Stanislao Loffreda die Insulae in der Umgebung der Synagoge untersucht und in der Folge einen Stadtplan vorgelegt (Textabb. A). Bis zum Jahr 1968 war nur die Synagoge sichtbar.[8] Der neue Plan von 1984 zeigt im Süden der Synagoge zwei annähernd quadratische Insulae mit Wohnhäusern sowie eine Straße an der Ostseite der Synagoge, die in nordsüdlicher Richtung verläuft.[9] Von den beiden Insulae im Süden der Synagoge ist die südlichere mit einer oktogonalen Kirche überbaut worden. Die Grabungen deckten ein regelmäßiges Rastersystem von Straßen auf, die zwar nicht schnurgerade durchgezogen sind, aber doch einigermaßen regelmäßige Insulae erkennen lassen. Das Terrain fällt von Norden gegen Süden leicht ab. Die Synagoge ist außerdem auf einem 2 bis 3 m hohen Podium errichtet, das über zwei Treppen von Westen und Osten her er-

[1] K. Weitzmann und H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), 146.

[2] R. L. Wilken, *John Chrysostom and the Jews. Rhetoric and Reality in the Late Fourth Century* (Berkeley 1983).

[3] K. D. Reichardt, "Die Judengesetzgebung im Codex Theodosianus," *Kairos* 20 (1978), 16–39.

[4] B. Brenk, "Die Umwandlung der Synagoge von Apamea in eine Kirche. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie," in *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann* (*JbAC* Ergänzungsband 18 [1991]), 1–25.

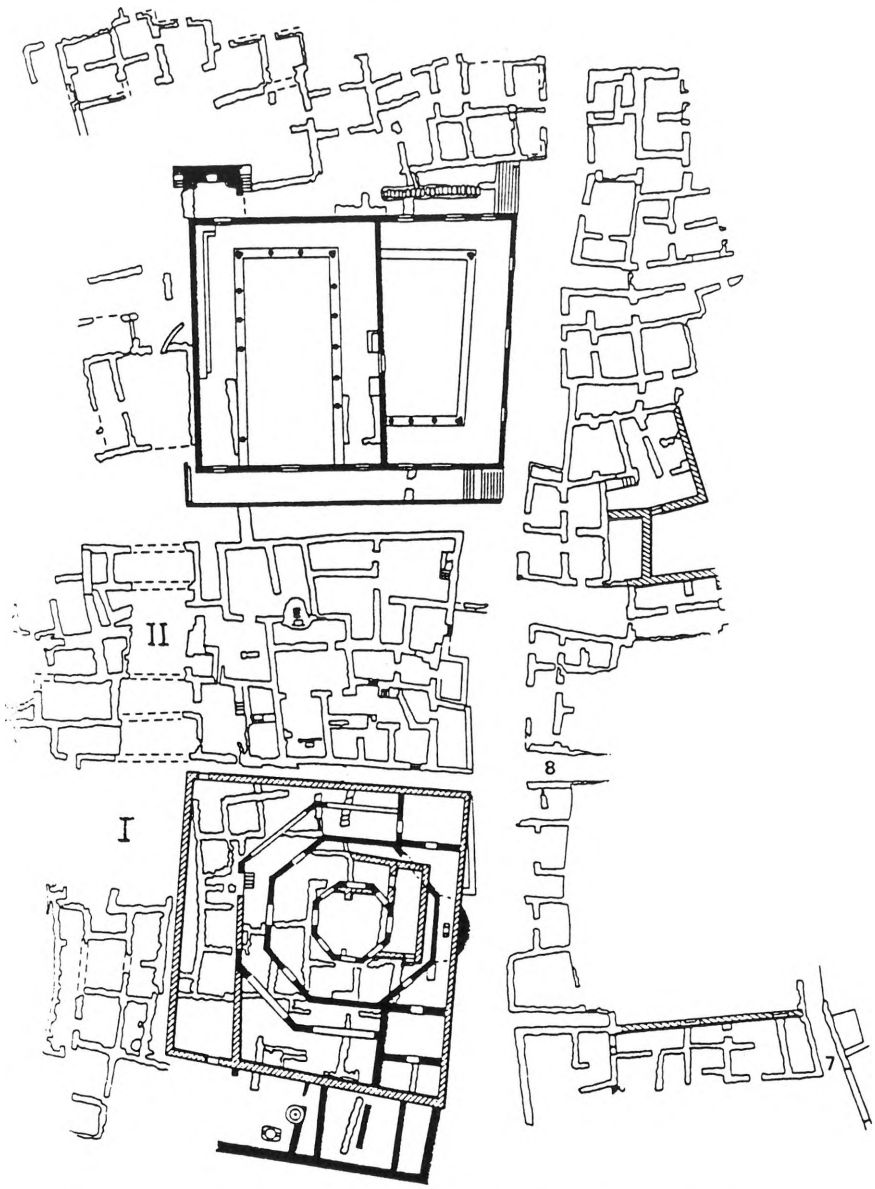
[5] E. Bikermann, "Les Maccabees de Malalas," *Byzantion* 21 (1951), 63–82; M. Schatkin, "The Maccabean Martyrs," *VChr* 28 (1974), 97–113.

[6] G. Cavallo, *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica* (Bari 1975), 113–118.

[7] R. Krautheimer, *Three Christian Capitals. Topography and Politics* (Berkeley 1983).

[8] H. Kohl und C. Watzinger, *Antike Synagogen in Galilaea* (Leipzig 1916).

[9] V. Corbo, *Cafarnao*, vol. I, *Gli edifici della città* (Jerusalem 1975); S. Loffreda, *Recovering Capharnaum* (Jerusalem 1985).

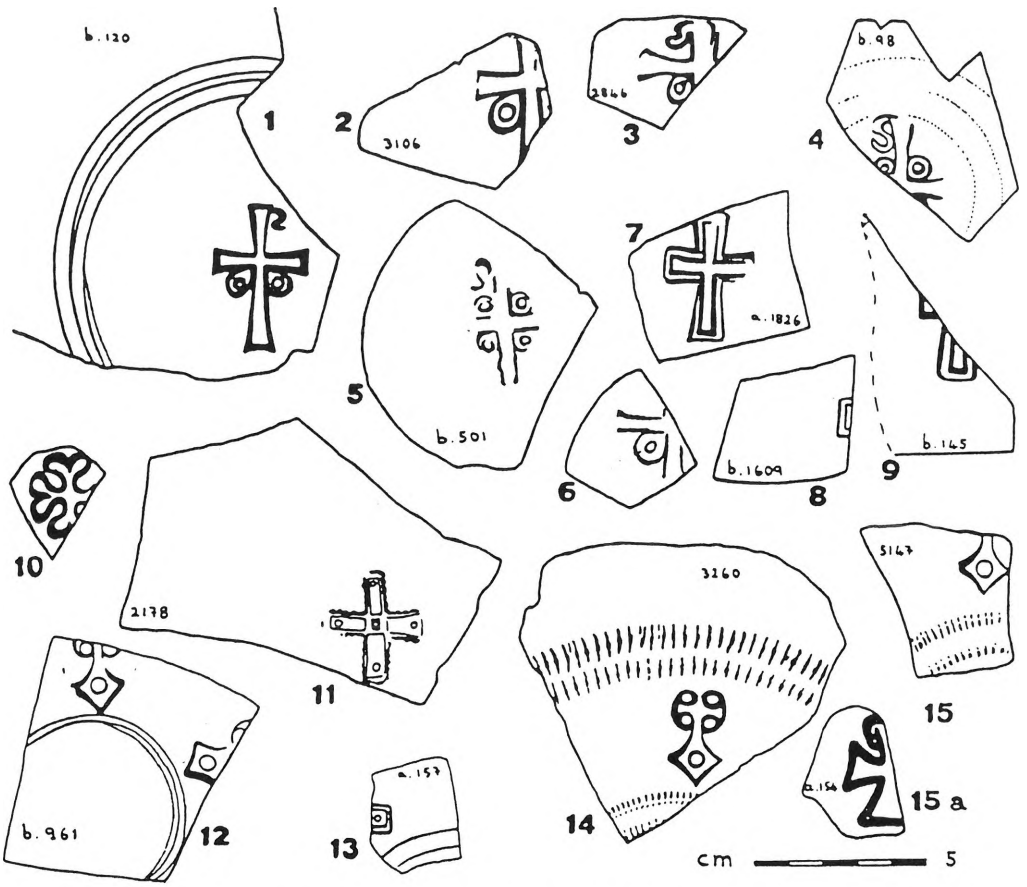


Textabb. A. Kapernaum, Synagoge und Oktogon (nach H.-P. Kuhnen)

reichbar ist. Die Positionierung der Synagoge könnte prominenter nicht sein. Sie ist zudem aus einem weißgelblichen Kalkgestein errichtet, das in Kapernaum nicht vorkommt, sondern wahrscheinlich aus et-Tabgha stammt. Das lokal anstehende Gestein von Kapernaum ist ein dunkelgrauer, wenig ansehnlicher, poröser Basalt. Aus diesem Basalt sind alle Wohnhäuser in der Umgebung der Synagoge erbaut. Das importierte weißgelbliche Baumaterial verrät per se eine ökonomisch potente Auftraggeberschaft. Die Synagoge mußte auf Grund ihrer Farbe und auch auf Grund der sorgfältig behauenen Quader von weitem sichtbar gewesen sein. Ihr Innenraum und der Außenbau waren aufs reichste mit Bauskulptur verziert: Alles in allem ein Prestigebau erster Güte, der sich von allem, was ihn umgab, deutlich absetzte.

Unmittelbar südlich der Synagoge schließt eine Insula II an, die im Osten, Norden und Süden von Straßen umgeben war. Auf ihr liegen vier Häusergruppen aus dunkelgrauem Basalt. Es waren zweigeschoßige Häuser—wie die Treppen erweisen—, und in den erdgeschoßigen Höfen lagen Backöfen.[10] Im Schutt dieser Insula II kamen insgesamt 16 frühchristliche Tonplatten bzw. -teller mit Kreuzen zum Vorschein (Textabb. B),[11] womit ein Hinweis auf eine christliche Besiedlung zwischen dem 4. und dem 7. Jahrhundert gegeben ist. In einem Raum der Insula II kam eine Sammlung von 14 Glasgefässen zum Vorschein,[12] die

[10] Corbo, *Cafarnao* I (wie in Anm. 9), 176–194.
[11] Ibid., 220.
[12] S. Loffreda, "Vasi in vetro e in argilla trovati a Cafarnao nel 1984," *StBiFranc* 34 (1984), 385–408, Abb. 6, 8–16.

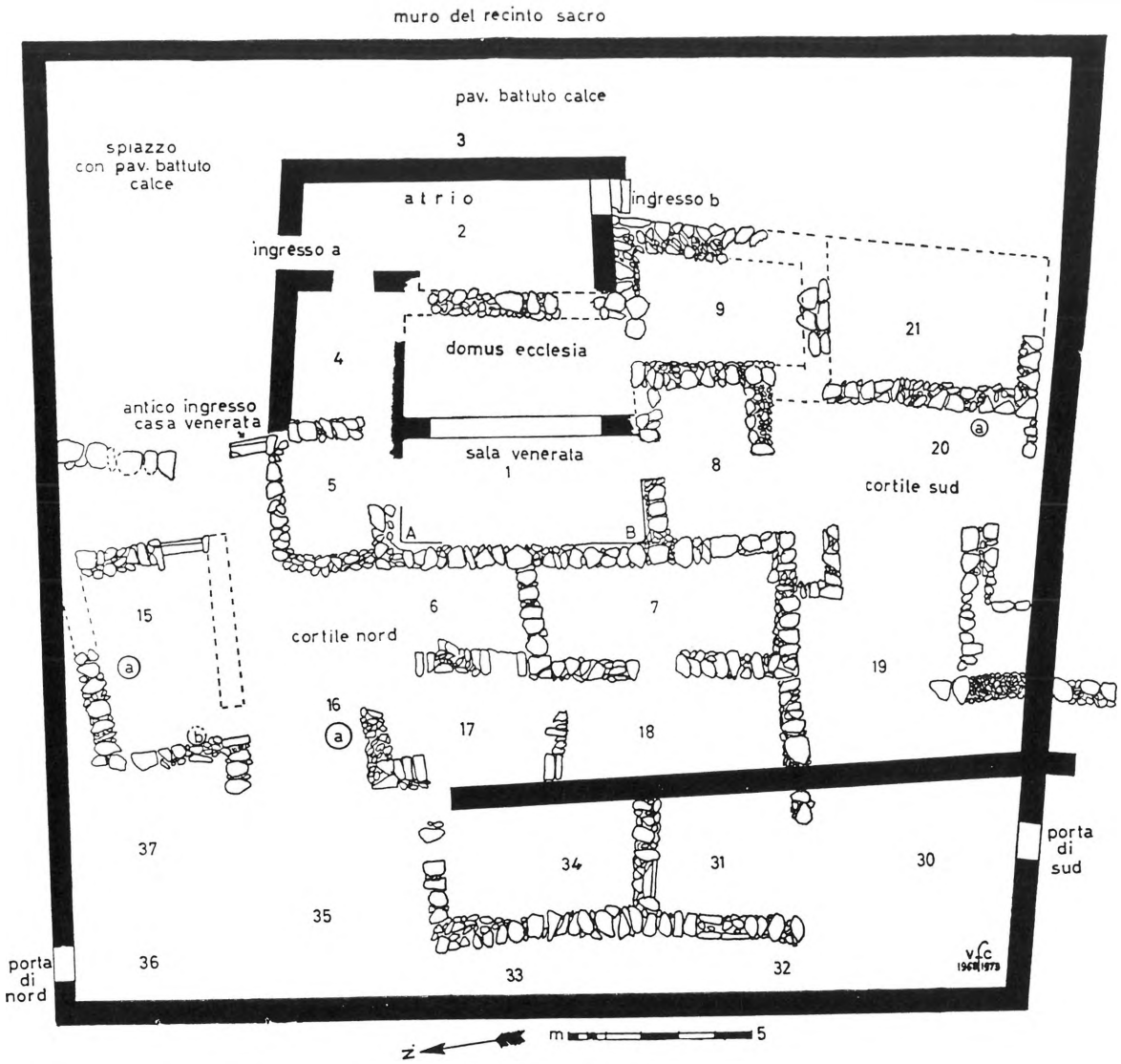


Textabb. B. Kapernaum, Insula II, terra sigillata (nach S. Loffreda)

Loffreda ins 1./2. Jahrhundert datiert, vermutlich aber spätantik ist.

Weiter südlich der Insula II liegt Insula I, welche von Corbo als "Insula Sacra" bezeichnet worden ist.[13] In ihr lagen mindestens zwei Wohnhäuser aus Basaltgestein, deren Wände ungetüncht waren. Die Fußböden bestanden aus gestampfter Erde oder aus Basaltkieseln. Die beiden Häuser besaßen je einen L-förmigen Hof: Der eine lag nördlich, der andere südlich.[14] Eine exakte Datierung der Häuser auf den Insulae I und II ist bisher nicht gelungen. Corbo und Loffreda nahmen ihre Erbauung aufgrund von Tonlampen herodianischer Zeit im 1. nachchristlichen Jahrhundert an.[15] Robert North hat in einer ausführlichen Rezension vorsichtige Zweifel an den Datierungen der Keramikfunde in Kapernaum angemeldet,[16] da sich Loffreda mit einer "purely typological classification of some 100 pieces" begnügt habe. Es ist für unseren Zusammenhang nicht so erheblich, ob die Wohnbauten der Insulae I und II bereits im 1. Jahrhundert vor oder im 1. Jahrhundert nach Chr. oder vielleicht erst im 2. Jahrhundert nach Chr. errichtet worden sind. Von allergrößtem Interesse ist es aber, daß die Insula I eines Tages eine tiefgreifende Veränderung erfuhr, indem sie mit einer Basaltquadermauer (ca. 27 × 27 m) von einer Höhe von ca. 1.60–1.90 m umgeben wurde (Textabb. C, D). Eine Tür befand sich an der Nord- und eine weitere an der Südseite der Umfassungsmauer. Gleichzeitig mit dieser Umfriedung wurde im Innern ein Haus mit rechteckigem Hof (9.75 × 2.50/2.90 m) isoliert, indem im Osten und Norden dieses Hofes ein L-förmiger Platz mit gestampfter Kalkerde angelegt wurde. An den rechteckigen Hof schloß man einen gedeckten Raum mit den Maßen 5.80 × 6.45 m an, der mit einem Schwibbogen unterteilt war. Diese Schwibbogenunterteilung ist an zahlreichen Wohnbauten vom Hauran bis in den Negev zu finden. Corbo bezeichnete diesen Raum als "Sala venerata,"[17] weil hier Fragmente von mindestens drei verschiedenen Putzschichten mit christlichen Graffiti (s.u.) sowie mehrere, u.a. auch polychrome Fußbodenstrata gefunden wurden. Leider ist die stratigraphische Untersuchung und Darstellung des Befundes durch Corbo nicht über jeden Zweifel erhaben. Unter der "Sala venerata" sei eine Münze aus der Zeit

[13] Corbo, *Cafarnao* I (wie in Anm. 9), 26–106.
[14] Ibid., 76.
[15] Loffreda, *Recovering Capharnaum* (wie in Anm. 9), 57.
[16] R. North, "Discoveries at Capernaum," *Biblica* 58 (1977), 424–431.
[17] Corbo, *Cafarnao* I (wie in Anm. 9), 65.

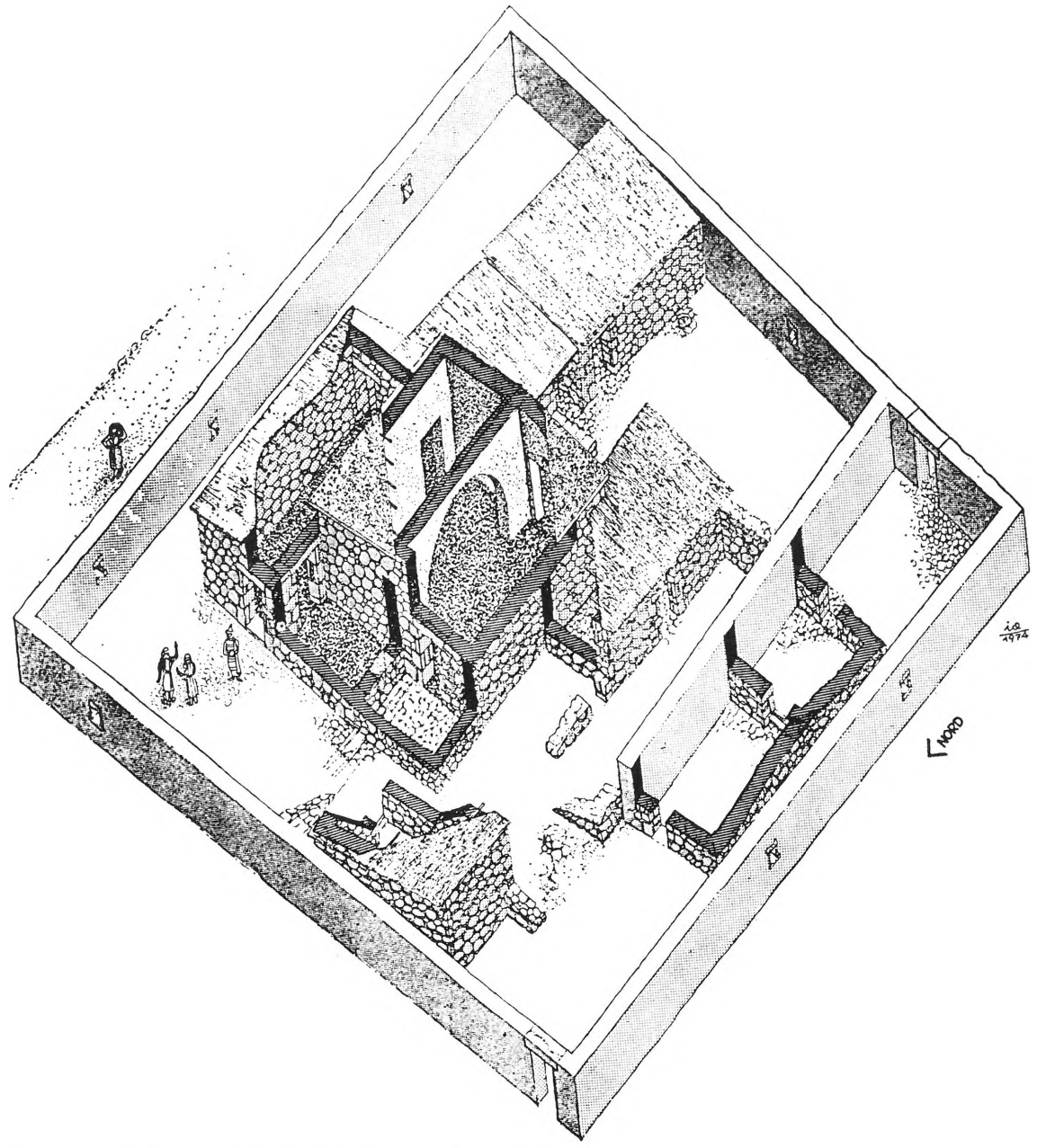


Textabb. C. Kapernaum, Insula I, "Haus Petri" (nach V. Corbo)

Constantius' II. (341–343) gefunden worden,[18] woraus Corbo schließt, daß der polychrome Boden der späteste der gefundenen Fußböden sei und in die Mitte des 4. Jahrhundert zu datieren sei.[19]

Alle diese markanten Veränderungen innerhalb der Insula I (Umfassungsmauer, Freistellung eines Hauses mit L-förmigem Platz, polychromer Fußboden, getünchte Wände) weisen auf einen Funktionswandel, der sich in dieser Bauparzelle abgespielt hat. Man kann auf Grund des architektonischen Ausstattungsluxus von einem gehobenen Anspruchsniveau sprechen. Einen Hinweis auf die mögliche neue Funktion der Insula I geben die Graffiti auf den Putzfragmenten, die im Schutt der "Sala venerata" über dem polychromen Boden zum Vorschein kamen.[20] Einige dieser Inschriften sind eindeutig christlich. Man wird allerdings bei der Rekonstruktion der Fragmente mehr Vorsicht walten lassen müssen als E. Testa. Auf dem Fragment Nr. 39 sind übereinander die Worte (ε?)αυτο und ἀμήν zu lesen.[21] Auf dem Fragment Nr. 40 liest man εἶπεν ὁ Θε(ο?)(ς?) sowie νικ επ ηγ(?). Aus diesen Spuren las Testa mit viel Phantasie folgenden Satz: εἶπεν ὁ θεός—(ἀ)νίκητῇ γυ(ναικί); aber diese Lesung ist höchst hypothetisch.[22] Auf Fragment Nr. 47 liest Testa Πέτρο(ς). Bei näherem Zusehen erkennt man aber bloß die Lettern ΠΕΓ Ρ(Ο?).[23] Nr. 77 auf Tafel XV bei Testa ist vielleicht als (Ι?)ΧΘΥC aufzuschlüsseln. Interessant ist Nr. 88 mit der Invokation (ΧΡΙ)CΤΕ ΕΛΕΗC(ΟΝ).[24] Das vollständigste Fragment ist Nr. 89, für dessen Buchstabenformen Testa eine Datierung ins 2./3. Jahrhundert vorschlägt, aber nicht eigentlich beweist. Der Text lautet: $\overline{\text{K}}$ + Ε.ΧΕ ΒΟΗΘΙ / Ι . . ΝΚΑΙ ΖΙ. Testa

[18] Ibid., 70.
[19] Ibid., 73.
[20] E. Testa, *Cafarnao*, vol. IV, *I graffiti della casa di S. Pietro* (Jerusalem 1972).
[21] Ibid., 57, Taf. XIII, Nr. 39.
[22] Ibid., 57, Taf. XIII, Nr. 40.
[23] Ibid., 60, Taf. III, Nr. 47.
[24] Ibid., 71, Taf. XVI, Nr. 88.



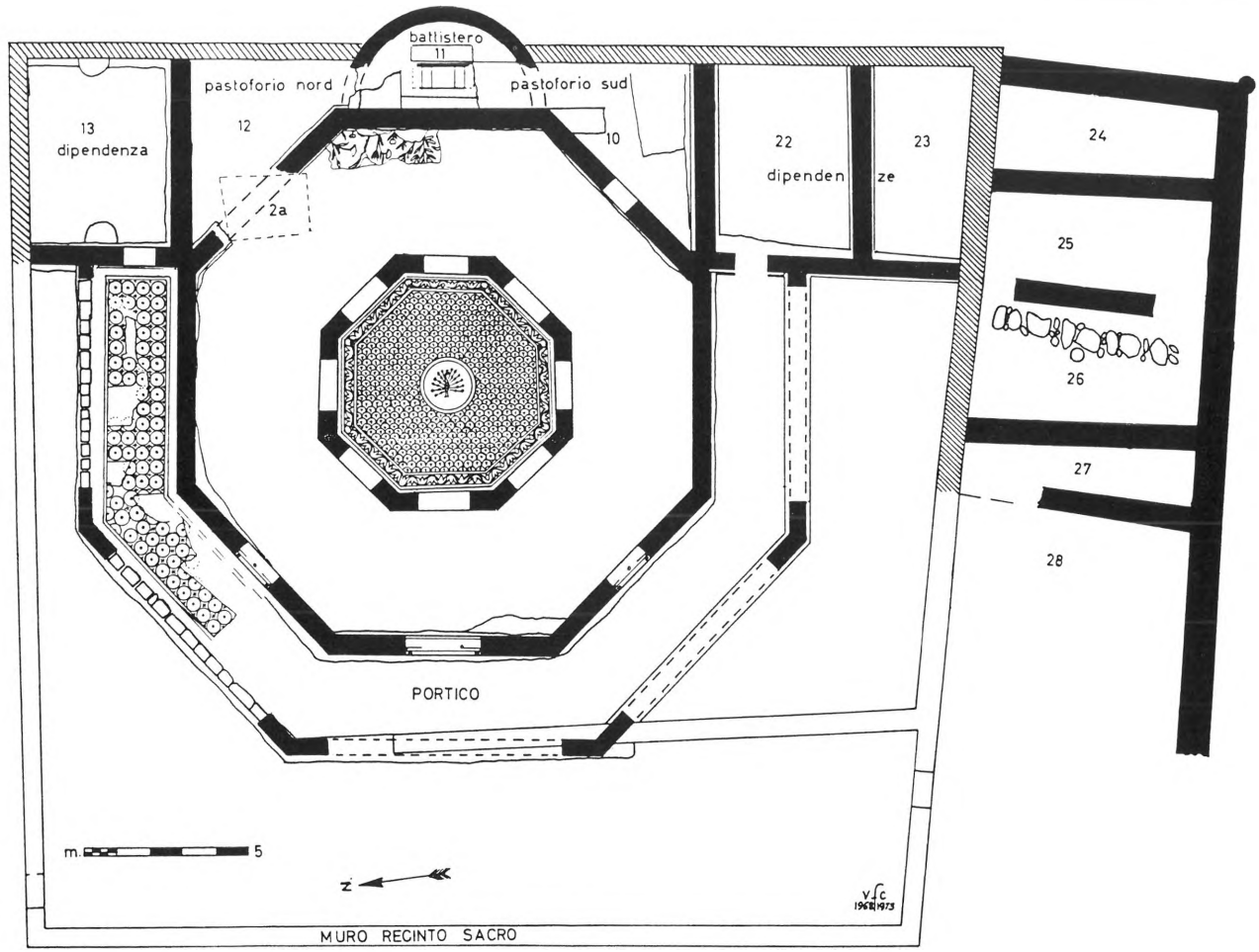
Textabb. D. Kapernaum, Insula I, "Haus Petri" (nach V. Corbo)

liest K(ύρι)ε I(ησοῦ)C Βοήθι.[25] Über jeden Zweifel erhaben ist nur das Wort ΒΟΗΘΙ. Die Zuversicht, mit der Testa die Fragmente ergänzt, erweckt wenig Vertrauen, zumal er stets nur *einen* Ergänzungsvorschlag bietet, der ihm passend erscheint. Auch die Datierungsvorschläge, die vom 1. bis zum 4. Jahrhundert reichen, stehen angesichts des höchst fragmentarischen Zustandes der Inschriften, angesichts der Unsicherheit der Lesung und angesichts unserer weitgehenden Unkenntnis der Paläographie sicher datierter Graffiti zwischen dem 1. und dem 4. Jahrhundert in Palästina auf schwachen Beinen.[26] Nur nebenbei sei bemerkt, daß Graffiti nicht in derselben Art wie Marmorinschriften datiert werden können, da es sich in der Regel um ungeübte Schreiber handelt, die sich wenig um modische Leitformen kümmerten. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß E. Testa vorsätzlich eine Kultkontinuität über vier Jahrhunderte nachweisen wollte.

Für unseren Zusammenhang ist die Erkenntnis wichtig, daß diese Graffiti christliche Pilgerinschriften sind, die an den Wänden eines Raumes der Insula I angebracht worden sind, der nach 341/343 mit einem Fußboden aus opus sectile versehen und über dem im 5. Jahrhundert der Mittelraum der oktogonalen Kirche er-

[25] Ibid., 72–76, Taf. XVI, Nr. 89 und Abb. 11.

[26] Ibid., 81–92; und H. Shanks, "Has the House Where Jesus Stayed in Capernaum Been Found?" *Biblical Archaeology Review* (Dec. 1982), 26–37.



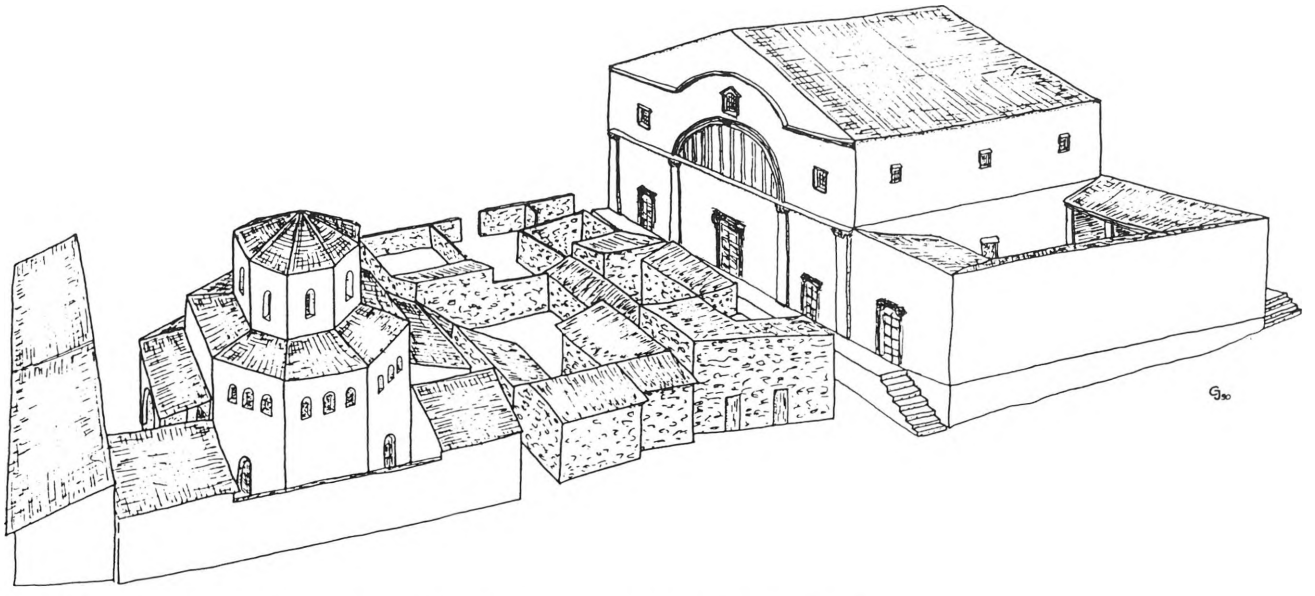
Textabb. E. Kapernaum, Insula I, Oktogon über dem "Haus Petri" (nach V. Corbo)

richtet wurde. 151 Fragmente sind in griechischer, 9 in aramäischer und 13 in syrischer Sprache abgefaßt. Die aramäischen Inschriften dürften von Juden stammen, die sich dem Christentum zugewandt hatten. Sie werden von Testa ins 2., 3. und 4. Jahrhundert datiert.[27] Wenn auch alle Fragen der Chronologie weitgehend offen bleiben, so ist aus dem Befund mit Sicherheit zu schließen, daß die Insula I mit ihren Wohnhäusern im Laufe der Spätantike in christlichen Besitz überging und dabei grundlegend umgebaut und mit einer Umfriedung umgeben wurde. Exakt über der Umfassungsmauer der Insula I ist im 5. Jahrhundert eine oktogonale Kirche errichtet worden.[28] Dabei wurde das Haus mit den Graffiti zerstört und eingeebnet. Die oktogonale Kirche kommemorierte das nämliche Religiosum wie das Haus. Während in einer frühen Phase das Privathaus der Memorie genügend Authentizität verschaffte, gab man in einer späteren Phase die Enge des Privatbereichs auf und wählte für die Memorie einen öffentlichen, monumentalen Kirchenbau. Die Bauparzelle blieb fest in christlicher Hand.

Das Oktogon ist in seiner Art recht ungewöhnlich (Textabb. E). Der Durchmesser des inneren Oktogons mißt nur 7.90 m. Es liegt exakt über der ehemaligen "Sala venerata" mit den Graffiti. Sein Fußboden war sorgfältig mit einem Mosaik ausgelegt, das gleichsam die neue "Sala venerata" markiert. Dargestellt ist im Zentrum ein Pfau, der in frontaler Stellung das Rad schlägt. In den Ecken des inneren Oktogons standen nicht etwa Säulen, wie man erwarten würde, sondern winkelförmige Pfeiler, zwischen denen sich vermutlich Arkaden erhoben. Das äußere Oktogon, dessen Hauptportal an der Westseite liegt—zwei Nebenportale öffnen sich an der nordwestlichen und an der südwestlichen Oktogonseite—mißt nur 16.33 m im Durchmesser. Die Breite des Umgangs betrug etwas mehr als 3 m. An fünf Seiten wird das Oktogon von einem 2.50 m breiten mosaizierten Portikus umgeben. In den Oktogonecken des Portikus stehen abermals winkelförmige Pfeiler, über denen vermutlich 6.70 m lange Holzarchitrave lagen. Vielleicht aber waren zwischen den Pfeilern Säulen eingestellt. Der fünfseitige Portikus hatte mit seinen

[27] Testa, *Cafarnao* IV (wie in Anm. 20), 92–110; S. Lieberman, *Greek in Jewish Palestine* (New York 1942).

[28] Corbo, *Cafarnao* I (wie in Anm. 9), 26–56.



Textabb. F. Kapernaum, Synagoge und Oktogon. Rekonstruktionsskizze (C. Jäggi)

Bodenmosaiken ausgesprochen repräsentativen Charakter. Der Gläubige betrat den Umgang vermutlich durch ein Seitenportal und wurde prozessionsartig um die in der Mitte gelegene Memorie herumgeführt. Nach dem Rundgang konnte er durch eine Bogenöffnung in das Innere des Oktogons blicken und beten. Vermutlich waren in diesem Mittelraum irgendwelche Reliquien bzw. Erinnerungsstücke von der Vorgängermemorie, d.h. dem Haus, ausgestellt. Nach der Andacht wurde der Pilger durch eine andere Türe wieder ins Freie geführt. Dieses Szenario ist im philologischen Sinne nicht beweisbar, aber die Bauformen machen es wahrscheinlich. Ein Altar ist in dem Oktogon nicht gefunden worden, was nicht heißt, daß es keinen gab. Im 5. oder 6. Jahrhundert baute man schließlich an der Ostseite eine Apsis mit einem Taufbecken an.[29] Die Pilger wünschten, bei der heilbringenden Memorie getauft zu werden.

Mit der gegenüberliegenden Synagoge hatte die oktogonale Memorie eine auffällige Gemeinsamkeit: Beide Bauten waren aus dem weiß-gelblichen, importierten Kalkgestein errichtet, während die sie umgebenden Privathäuser aus dem lokalen grau-schwarzen Basaltgestein gebaut waren. Die Synagoge aber war ganz wesentlich größer als die Kirche und ihre bauplastische Ausstattung evozierte im hohen Maße Prestige (Textabb. F). Aus dem ganzen Befund geht deutlich hervor, daß die Synagoge in Kapernaum der ältere Bau war und daß sich die Christen in dieser jüdischen Stadt nur allmählich festsetzen konnten. Die Kirche geriet offensichtlich unter Zugzwang und mußte sich das gleiche importierte Kalkgestein leisten wie die Synagoge. Die Wahl eines Oktogons über der Memorie kann nicht nur architekturtypologisch und funktionalistisch gedeutet werden. Im Kontext der Stadt von Kapernaum galt es, den Basilikalbau der Synagoge mit einer anspruchsvollen Bauform—dem Oktogon—auszustechen. Die Situation war einzigartig genug: In einer alten jüdischen Stadt nisteten sich die Christen ein und erstellten in geringer Distanz zu der altehrwürdigen Synagoge eine Kirche. Eine derart schroffe Gegenüberstellung von Kultbauten der beiden konkurrierenden Religionen dürfte ein Unikum gewesen sein.

Hier stellt sich die Frage, aus welchen Gründen und auf welche Weise sich die Christen in Kapernaum einquartieren konnten. Gerne würde man auch erfahren, wann die Christen sich in Kapernaum niederließen. Die franziskanischen Ausgräber V. Corbo und S. Loffreda haben nie einen Zweifel daran aufkommen lassen, daß das von ihnen ausgegrabene Haus unter dem Oktogon das Haus Petri gewesen sei. Sie stützten sich hierbei auf das Markusevangelium 1,21: "Und sie gingen hinein nach Kapernaum und alsbald lehrte er am Sabbath in der Synagoge"; 1,29: "Und sobald sie aus der Synagoge kamen, gingen sie in das Haus des Simon und des Andreas mit Jacobus und Johannes." Aus diesen Zeugnissen ist nicht zwangsläufig auf eine unmittelbare Nähe der Synagoge, in der Jesus predigte, zum Hause Petri zu schließen. Dennoch erblickten Corbo und Loffreda in ihren Grabungsergebnissen eine glückliche Bestätigung der neutestamentlichen Aussagen, und sie nahmen an, daß das Haus Petri sogleich von den Judenchristen, später aber von der katholischen Kirche verehrt worden sei. Um diese vermeintliche Kultkontinuität plausibel zu machen, datierten sie die Wohnhäuser der Insula I ins 1. Jahrhundert n.Chr. sowie einzelne christ-

[29] Ibid., 30.

liche Graffiti bereits ins 2., 3. und 4. Jahrhundert. North[30] hatte mit Recht Bedenken gegenüber dieser Deutung angemeldet. Für den ganzen Befund muß eine andere Interpretation erwogen werden.

Die Textstellen Markus 1,21 und 29 sind nicht zum ersten Mal von den Franziskanern im Hinblick auf die Topographie von Kapernaum gedeutet worden. Seit kontantinischer Zeit haben die Christen Palästinas geradezu mit System die Aufenthaltsorte Jesu und der Apostel für ihre Zwecke requiriert, zugänglich gemacht und manchmal sequestriert. Von dieser frommen Tätigkeit legt das *Itinerarium Burdigalense* vom Jahre 333 ein eindrückliches Zeugnis ab.[31] Günter Stemberger, der sich mit dem Itinerar zuletzt beschäftigt hat, hat mit Recht den Gesichtspunkt der christlichen Propaganda, die mit dem konstantinischen Bauprogramm verbunden wird, herausgestellt.[32] Außer den Städten, die Konstantin bereits mit Kirchen ausgezeichnet hatte, besuchte der Pilger von Bordeaux nur wenige neutestamentliche *loca sancta*. Auf dem Ölberg beschreibt er bei der Basilika, in welcher Christus lehrte, einen kleinen Hügel, "auf den der Herr stieg, um zu beten: Da erschienen Mose und Elia, als er Petrus und Johannes bei sich hatte."[33] Es handelt sich um eine Fehllokalisierung der Stätte der Verklärung Christi, die eigentlich auf dem Berg Tabor in Galiläa stattgefunden hatte. Die Fehllokalisierung verrät die Absicht, eine Hauptstätte einer Theophanie möglichst nahe bei Jerusalem zu lokalisieren. In Bethanien zeigte man dem Pilger das Grab des Lazarus, "den der Herr auferweckte."[34] Die Aufenthaltsorte Jesu in Galiläa wurden vom Pilger von Bordeaux noch nicht besucht. Galiläa war im Jahr 333 für den Pilgerverkehr noch nicht erschlossen. Wenn das von Corbo bereits für das 1. Jahrhundert supponierte "Haus Petri" in Kapernaum im 4. Jahrhundert existiert hätte, dann hätte es der Pilger von Bordeaux doch wohl besucht und erwähnt. Doch kommt diesem Argumentum e silentio keine volle Beweiskraft zu. Egeria überliefert sodann für Galiläa "nur dürftige Auszüge bei Petrus Diaconus, dessen 1137 verfaßter *Liber de locis sanctis* eine Schrift des Beda Venerabilis bearbeitet, der wiederum nachweislich Egeria benützt hat."[35] Diesem Text zufolge wurden in Galiläa dem Pilger Häuser gezeigt, in denen sich alt- und neutestamentliche Personen aufgehalten haben sollen: "In Galilea autem est villa Some, de qua fuit Abisac Sunamitis et mulier, in cuius domo mansit Elyseus, quae domus usque hodie permanet."[36] Auffällig ist die Nennung von Häusern, an deren Stelle "jetzt," d.h. zur Zeit Bedas (673/74–735), Kirchen stehen: (1) "in villa vero Naym in domo viduae, cuius filius resuscitatus est, nunc ecclesia est";[37] (2) "in Tyberiadis in eo loco nunc ecclesia est, in qua domus fuit apostolorum Iacobi et Iohannis";[38] (3) "in Capharnaum autem ex domo apostolorum principis ecclesia facta est, cuius parietes usque hodie ita stant, sicut fuerunt."[39] In Kapernaum wird auch die Synagoge aus Steinquadern beschrieben "in qua Dominus daemoniaum curavit," sowie "non longe" davon entfernt "gradus lapidei, super quos Dominus stetit."[40] Die Umwandlung von Häusern qua *loca sancta* in Kirchen war in Galiläa somit keine Seltenheit. Der Text des *Liber de locis sanctis* beschreibt jedenfalls eine eher fortgeschrittene Phase der Christianisierung Galiläas. Hier muß auch eine Stelle aus dem Hieronymusbrief 108,8 erwähnt werden, in welcher in Caesarea das in eine Kirche umgebaute Haus des Hauptmanns Cornelius[41] sowie in Emmaus das in eine Kirche umgebaute Haus des Cleophas[42] genannt wird. Um 570 schreibt schließlich der Pilger von Piacenza: "Ferner kamen wir nach Capernaum zum Hause des seligen Petrus, das jetzt eine Basilika ist."[43] Diese Zeugnisse aus dem *Liber de locis sanctis* und vom Pilger von Piacenza sind vor allem deshalb von Interesse, weil mit der oktogonalen Memorialkirche in Kapernaum im 6./7. Jahrhundert die Erinnerung an das Wohnhaus Petri fest verknüpft war. Dem Pilger, der Kapernaum besuchte, wurde die oktogonale Kirche offenbar als "domus beati Petri" vorgestellt. Da man in dieser Kirche das Haus Petri verehrte, handelt es sich um eine Petrus-, nicht um eine Christusmemorie. Die Frage jedoch, seit wann diese Verehrung stattfand, muß ernsthaft zur Diskussion gestellt werden. Corbos Frühdatierung dieser Memorie ins 1. Jahrhundert überzeugt

[30] North, "Discoveries at Capernaum" (wie in Anm. 16), 424–431.

[31] H. Donner, *Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die ältesten Berichte christlicher Palästinapilger (4.–7. Jahrhundert)* (Stuttgart 1979), 53, Sechor und Jakobsbrunnen, wo Jesus mit der Samariterin sprach; 55, Jerusalems Eckturm "auf den der Herr hinaufstieg; da sprach der Versucher zu ihm"; 57, Säule auf Zion, "an der sie Christus mit Geißeln schlugen"; 58, Prätorium des Pilatus, "dort wurde der Herr vor seiner Passion verhört"; 59, Golgotha, "wo der Herr gekreuzigt wurde," Grabeskirche; 62, Bethlehem Geburtskirche Konstantins.

[32] G. Stemberger, *Juden und Christen im Heiligen Land. Palästina unter Konstantin und Theodosius* (München 1987), 83.

[33] Donner, *Pilgerfahrt* (wie in Anm. 31), 60.

[34] Ibid., 60.

[35] Stemberger, *Juden und Christen* (wie in Anm. 32), 85.

[36] *Itinera Hierosolymitana Saeculi IIII–VIII*, Hrsg. P. Geyer (CSEL 39) (Wien 1898), 111.

[37] Ibid., 112.

[38] Ibid., 112.

[39] Ibid., 113.

[40] Ibid., 113.

[41] *Sancti Eusebii Hieronymi Epistulae*, Hrsg. I. Hilberg (CSEL 55) (Wien 1912), 313: "Caesaream nuncupatam, in qua Cornelii domum Christi vidit ecclesiam."

[42] *Sancti Eusebii Hieronymi Epistulae*, ibid., 314: " . . . Nicopolim, quae prius Emmaus vocabatur, apud quam in fractione panis cognitus dominus Cleopae domum in ecclesiam dedicavit."

[43] Donner, *Pilgerfahrt* (wie in Anm. 31), 264; *Itinera Hierosolymitana* (wie in Anm. 36), 197: "Deinde venimus in Capharnaum in domo beati Petri, quae est modo basilica."

nicht. Die zitierten Texte, welche eine Petrusverehrung in Kapernaum bezeugen, gehören ins 6. und 7. Jahrhundert. Die von Corbo supponierte judenchristliche Kontinuität im Hause Petri vom 1. bis ins 4. Jahrhundert ist eine unbeweisbare und in sich unwahrscheinliche Hypothese. Auch wenn Petrus der prominenteste Vertreter des Judenchristentums im 1. Jahrhundert gewesen ist, so läßt sich seine Aktivität in keiner Weise archäologisch in Kapernaum nachweisen.[44] In dem Haus auf Insula I ist nicht einmal eine sichere jüdische Besiedlung gefunden worden. Münzdatiert ist wie gesagt ein polychromer Fußboden aus der Zeit nach 341/343. *Vor* diesem Fußboden, vermutlich in der ersten Hälfte des 4. Jahrhundert, muß die Umfassungsmauer entstanden sein. Die Graffiti sind die einzigen gesicherten Zeugen einer christlichen Nutzung des Hauses, aber genau datierbar sind auch sie nicht. Auf Grund dieser dürftigen Befunde empfiehlt es sich, ein anderes Szenario zu überlegen. Da der Nachweis einer judenchristlichen Kultkontinuität um das Haus Petri vom 1. bis zum 4. Jahrhundert nicht gelingt, muß gefragt werden, ob der Petruskult zu einem viel späteren Zeitpunkt in Kapernaum eingeführt wurde, und zwar im Sinne einer Erschließung der Stätten Jesu und seiner Apostel für den Pilgerverkehr. Die oben genannten Häuser, in welchen Christus und die Apostel verkehrten und die im Laufe des 4.–6. Jahrhundert in Kirchen umgewandelt wurden, können nicht allesamt seit dem 1. Jahrhundert Kultstätten gewesen sein. Seit Konstantin in Jerusalem und Bethlehem über den *loca sancta* Kirchen erbauen ließ, mußte der Pilgerverkehr in Palästina und damit auch die Erschließung neu- und alttestamentlicher *loca sancta* von der Kirche qua Institution organisiert werden. Mit kaiserlicher Rückendeckung konnte die Kirche Privathäuser in einem mehrheitlich jüdisch besiedelten Land wie Galiläa für das Christentum reklamieren. Man muß annehmen, daß in Kapernaum im 3. oder im 4. Jahrhundert eines Tages von der Kirche beauftragte Christen auftauchten, die sich nach den Möglichkeiten einer Ansiedelung des Memorienkultes Petri erkundigten. Diese Christen waren forsch genug, bei jüdischen Hausbesitzern in unmittelbarer Nähe der Synagoge anzufragen und diesen vermutlich einen entsprechend hohen Preisvorschlag für ihr Haus (bzw. ihre Häuser auf der Insula I) zu unterbreiten. Denn es ist kaum anzunehmen, daß die jüdischen Bewohner der Insula I ihre Häuser an die Kirche verschenkten. Die Handänderung der Insula I kann sich auch anders abgespielt haben, namentlich dann, wenn die jüdischen Bewohner des Synagogenviertels nicht mehr streng gläubig waren und daher mit den Christen umso leichter über einen Grundstücksverkauf einig werden konnten. Zugegeben: Zur Begründung dieser Szenarien sind keinerlei schriftliche Quellen vorhanden, aber hier sind es nun einmal die topographischen Befunde, welche einen relativ abrupten Besitzerwechsel der Insula I wahrscheinlich machen. Der hohe Anspruch, den Baumaterial, Größe, Bauform und Bauornamentik der Synagoge evozieren, macht m.E. deutlich, daß dieser Kultbau in einem rein jüdischen Quartier konzipiert worden ist. Falls hier einmal Judenchristen ansäßig waren, dann wohl kaum länger als im 1. Jahrhundert. Diese in jeder Hinsicht repräsentative Synagoge wäre doch wohl kaum in einem judenchristlichen oder gar christlich gewordenen Quartier mit solcher Pracht neu erbaut worden. Wer nun den Bericht des Markusevangeliums 1,29 angesichts dieser Synagoge liest, kommt leicht auf den Gedanken, das Haus Petri in ihrer unmittelbaren Umgebung zu lokalisieren, wiewohl Markus über Distanzen nichts mitteilt. Es war m.E. die rein optische Präsenz der Synagoge inmitten eines jüdischen Wohnquartiers, welche für Markus 1,29 einen anschaulichen Hintergrund lieferte. Sowohl für den frühchristlichen Betrachter als auch für den modernen Ausgräber der Stadt Kapernaum verbündet sich die Semantik der Topographie auf geradezu verführerische Weise mit der Prägnanz des Markusevangeliums "et protinus egredientes de synagoga venerunt in domum Simonis et Andreae cum Iacobo et Ioanne." Archäologie und Philologie scheinen einander die Hand zu reichen. Aber gerade diese vermeintliche Stimmigkeit erweckt Verdacht. Die Wahl der Insula I als Schauplatz der Wunderheilungen Jesu im Hause Petri wurde m.E. von der Formulierung bei Markus 1,29 insinuiert. Diese Wahl ist gleichzeitig das Resultat einer bewußten Strategie der Kirche, einen prominenten Aufenthaltsort Jesu mitten in einer jüdischen Stadt zu christianisieren. Schon A. von Harnack hatte diese Strategie klarsichtig erkannt: "Das Netzwerk der Synagogen stellt die Linien und Mittelpunkte der christlichen Propaganda im voraus dar."[45] Die Erwerbung neutestamentlicher Erinnerungsstätten durch die Kirche dürfte zuweilen nicht ohne Härte vor sich gegangen sein. Der Zweck heiligte die Mittel. Die Kirche sequestrierte heidnische und jüdische Grundstücke, um ihren Sieg zum Ausdruck zu bringen. Hieronymus sagt es einmal ganz deutlich: "Bevor wir dann zu unserer Grotte (Bethlehem) zurückkehren, begleiten wir Christus über Silo und Bethel nach den übrigen Ortschaften, wo man Kirchen errichtet hat gleichsam als Siegeszeichen des

[44] G. Strecker, "Judenchristentum," in *TRE*, Bd. 17 (Berlin 1988), 310–325; S. Pines, *The Jewish Christians of the Early Centuries of Christianity According to a New Source* (Israel Academy of Sciences and Humanities, Proceedings II, Nr. 13) (Jerusalem 1966) (freundlicher Hinweis von A. Ovadiah); D. Rokeah, *Jews, Pagans and Christians in Conflict* (Jerusalem 1982).

[45] A. von Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten* (Leipzig 1902), 5.

Herrn."[46] Und ein weiteres Zeugnis im selben Brief: "Von Tag zu Tag steigt aus den Trümmern des Heidentums der christliche Name immer sieghafter empor."[47] Diese ganze Argumentationsweise setzt voraus, daß die Synagoge von Kapernaum längst gebaut war, als die Kirche bei den jüdischen Hausbesitzern der Insula I anklopfte.

Die Datierung der Synagoge von Kapernaum ist freilich heiß umstritten. Während Kohl und Watzinger mit Hilfe der Bauornamentik eine Datierung ins 3. Jahrhundert vertraten, brachten V. Corbo und S. Loffreda Münzfunde ins Spiel, mit denen sie die Synagoge ins 5. Jahrhundert hinabdatieren wollten. In einem Suchgraben im nördlichen Seitenschiff kamen im Mörtel, in den die Fußbodenplatten eingelassen waren, 70 Münzen zum Vorschein, und zwar unter anderem von Constantius II. (337–340) und Theodosius I. (379–395). Eine einzige Münze des 4. Jahrhundert kam in 90 cm Tiefe zum Vorschein. Corbo schloß aus seinen verschiedenen Sondagen, daß der ganze Sockel der Synagoge frühestens am Ende des 4. Jahrhundert gelegt worden sei.[48] Die Deutung Corbos stieß auf Widerstand seitens der israelischen Archäologen. Gidon Foerster hat mit Recht darauf hingewiesen, daß man aus diesen Münzfunden, deren exakte Fundlage, Anzahl und Gesamtcharakter nie detailliert beschrieben und in einer Publikation zugänglich gemacht wurden, nur auf eine Reparatur des Fußbodens schließen könne.[49] Doron Chen schloß sich wiederum der Spätdatierung durch die Franziskaner an, indem er mit den Proportionen argumentierte.[50] Die Datierungsfrage kann m.E. nicht befriedigend gelöst werden, solange nicht eine vollständige Bauaufnahme mitsamt der ganzen Bauornamentik vorliegt. Bevor nicht jedes einzelne Bauglied —Quader, Säulen, Basen, Postamente, Kapitelle, Friese, Gebälke, Kragsteine—vermessen und gezeichnet ist, kann keine Baugeschichte entworfen werden. Die Bauplastik, die bisher völlig im Hintergrund der Diskussion geblieben ist, dürfte bei der Erstellung einer Baugeschichte eine erhebliche Rolle spielen. Schon ein flüchtiger Blick auf die Kapitelle lehrt, daß sie nicht werkstatt- und zeitgleich sein können. Sie bezeugen mit Sicherheit verschiedene Bauphasen. Das Kapitell mit dem siebenarmigen Leuchter (Abb. 1) zeichnet sich aus durch sehr zierliche trichterförmige Kaules, auf denen (an Stelle der Hüllblätter) ein symmetrisch nach links und rechts ausgreifender Blattkelch sitzt, aus dem nur eine bandförmige Außenhelix aufsteigt.[51] Die Kapitelle über den Halbsäulen, die den Eckpfeilern vorgeblendet sind (Abb. 2), haben dagegen einen Kaulis mit einer scharfen Vertikalkante, aus dem die Hüllblätter sich nach außen krümmen. Die Außenhelix steigt über dem mittleren Hochblatt auf und verläuft mit dem Hüllblatt konzentrisch. Zwischen den beiden Helices wird der Kalathos sichtbar.[52]

Bei einem dritten Kapitell (Abb. 3) wachsen aus niedrigen Kaules üppige, kelchförmige Hüllblätter empor, aus denen sowohl die Innen- als auch die Außenhelices herausragen.[53] Ein vierter Kapitelltypus (Abb. 4) zeichnet sich durch einen Schaftring in Form eines Schnurfrieses aus. Die Blattspitzen der Kranzblätter berühren einander dergestalt, daß sich querliegende rhombische Vertiefungen ergeben. Bei diesem Typus fehlen sowohl Kaules als auch Hüllblätter. Zwischen den Hochblättern steigen zwei bandartige gedrungene Helices nach innen und außen auf.[54] Schließlich ist ein Kompositkapitell (Abb. 5) mit fächerförmig gespreizten Kranzblättern und fein ausgearbeitetem Eierstab und Astragal zu nennen.[55] Mit diesen Hinweisen soll nur die Problematik der Vielphasigkeit der Bauplastik angesprochen werden. Sie zu erforschen und ihren geschichtlichen Kontext aufzuzeigen, wird Aufgabe zukünftiger Forschung sein.

Der Streit um die Datierung der Synagoge von Kapernaum kann künftig nicht ein Streit um eine Pauschaldatierung ins 3., 4. oder 5. Jahrhundert sein, sondern eine differenzierendere Diskussion um die Phasen ihrer Baugeschichte. Mosche Fischer hat sich neuerdings für eine Datierung der genannten Kapitelle in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts ausgesprochen.[56] Eine sorgfältige Vermessung der Bauplastik wird abzuklären haben, inwieweit Spolien und inwieweit Neuanfertigungen verwendet worden sind.

Im Rahmen der bauplastischen Ausstattung liefern uns die beiden Konsolen des Hauptportals eine bisher übersehene Information. Die Darstellung von Dattelpalmen auf den Türkonsolen (Abb. 6) muß als Unikat angesehen werden, und das bedeutet, daß sich der Auf-

[46] Hieronymus, *Paulae et Eustochiae ad Marcellam epistula* 46.13, Hrsg. I. Hilberg (CSEL 54) (Wien 1910), 344: "in quibus ecclesiae quasi quaedam victoriarum domini sunt erecta vexilla."

[47] Hieronymus, *Paulae et Eustochiae ad Marcellam epistula* 46.12, ibid., 342: "gentilitate calcata in sublime se cotidie erigens vocabulum Christianum."

[48] V. Corbo, "Nuovi scavi archeologici nella sinagoga di Cafarnao," *StBiFranc* 20 (1970), 7–52.

[49] G. Foerster, "Notes on Recent Excavations at Capernaum," *IEJ* 21 (1971), 207–211.

[50] D. Chen, "On the Chronology of the Ancient Synagogue at Capernaum," *ZDPV* 102 (1986), 134–143.

[51] M. L. Fischer, *Das korinthische Kapitell im Alten Israel in der hellenistischen und römischen Periode. Studien zur Geschichte der Baudekoration im Nahen Osten* (Mainz 1990), 69–71, Taf. 50, Nr. 276; H. Bloedhorn, *Die Kapitelle der Synagoge von Kapernaum* (Abhandlungen des Deutschen Palästinavereins 11) (Wiesbaden 1993).

[52] Ibid., Taf. 50, Nr. 279.

[53] Fischer (ibid., 70) rechnet Typus 2 und 3 derselben Gruppe zu: Taf. 50, Nr. 277.

[54] Ibid., Taf. 51, Nr. 284.

[55] Ibid., Taf. 51, Nr. 285.

[56] Ibid., 71; M. L. Fischer, "The Corinthian Capitals of the Capernaum Synagogue: A Revision," *Levant* 18 (1986), 131–142.

Textabb. G. Münze Bar-Kochbas (Zeichnung: C. Jäggi)

traggeber dabei etwas Besonderes dachte. Auf Münzen Vespasians und Titus bedeutet die Palme die JUDEA CAPTA oder die DEVICTA JUDEA.[57] Die Palme wird auf Münzen Vespasians und Hadrians häufig auf dem Revers dargestellt. Leo Mildenberg zeigte aber kürzlich, daß die isoliert dargestellte Palme auch auf den Münzen Bar-Kochbas vorkommt, wo sie zweifellos als Emblem jüdischen Widerstands gewählt worden ist (Textabb. G).[58] Wenn die Palme an einem so prominenten Ort wie den Konsolen des Hauptportals der Synagoge von Kapernaum gewählt worden ist, dann war sie denjenigen Menschen, welche die Bar-Kochba Münzen verwendeten, ein Begriff. Selbst wenn man in den beiden Palmen kein Emblem für den jüdischen Widerstand in den Jahren 132–135 zu sehen gewillt ist, dann erinnert sie aber doch an diese für das jüdische Volk heroische Zeit. Da Judea nach dem Aufstand in Palästina umbenannt wurde, referieren die Palmen umso nachdrücklicher auf jene Zeit, nach welcher "Galiläa zum neuen Siedlungszentrum der Juden Palästinas wurde."[59] Weshalb unter den zahlreichen Synagogen Galilaeas ausgerechnet die von Kapernaum die Bar-Kochba-Episode evozieren sollte, ist heute nicht mehr eruierbar. Aus der Darstellung der Palmen auf den beiden Konsolen ergibt sich ein sicherer chronologischer Hinweis. Die Synagoge ist sicher nach 135 errichtet worden, d.h. die Tür mit den Palmen gehört der frühesten Bauphase des heute sichtbaren Baus an. Es ist eine Frage des Ermessens, ob man die beiden Konsolen ins 2. oder ins 3. Jahrhundert setzt. Die Erinnerung an den Bar-Kochba-Aufstand dürfte mehrere Generationen lang lebendig gewesen sein. Wer die beiden Konsolen aber ins 4. oder gar ins 5. Jahrhundert datiert, muß für den hypothetischen "Bar-Kochba-Revival" in so später Zeit einen geschichtlichen Kontext aufzeigen. Beim Erwägen der verschiedenen Datierungsmöglichkeiten erscheint die frühe Datierung zweifellos als die plausiblere. Sie wird außerdem durch eine Nachricht Eusebs über eine Statuengruppe aus Bronze aus Caesarea Philippi gestützt:

> Das blutflüssige Weib nämlich, von dem wir aus den heiligen Evangelien wissen [Matthäus 9,20], daß es durch unseren Heiland von seiner Krankheit befreit wurde, soll aus Caesarea Philippi gekommen sein. Auch zeige man daselbst sein Haus und seien noch kostbare Denkzeichen an das Wunder vorhanden, das der Heiland an ihm gewirkt hatte. Auf hohem Steine vor dem Tore des Hauses, in dem das Weib gewohnt, stehe die eherne Statue einer Frau, die, auf ein Knie gebeugt, gleich einer Betenden die Hände nach vorne ausstrecke. Ihr gegenüber befinde sich aus demselben Metalle die stehende Figur eines Mannes, der, hübsch mit einem Mantel umkleidet, die Hände nach der Frau ausstrecke. Zu den Füßen des Mannes wachse an der Säule eine seltsame Pflanze, welche bis an den Saum des ehernen Mantels hinaufreiche und ein Heilmittel gegen alle möglichen Krankheiten sei. Diese Statue soll das Bild Jesu sein. Sie ist noch heute erhalten; wir haben sie mit eigenen Augen gesehen, als wir in jener Stadt weilten.[60]

Diese Stelle ist bisher auf verschiedenste Weise gedeutet worden.[61] Die ehemalige Bronzegruppe dürfte m.E. eine Darstellung Kaiser Hadrians mit der knieenden Judea capta und der Palme gewesen sein, wie sie auf hadrianischen Münzen überliefert ist (Textabb. H).[62] Da die Christen diese politische Ikonographie im 4. Jahrhundert nicht mehr verstanden, deuteten sie sie im Sinne des Neuen Testamentes um und konnten damit eine weitere heilige Stätte aus dem Leben Jesu gewinnen. Die Neu-Interpretation und Inbesitznahme dieses Hauses in Caesarea Philippi war zweifellos eine Aktion der Kirche qua Institution: Es ging ihr darum, eine heilige Stätte für den Pilgerverkehr zugänglich zu machen. Man muß annehmen, daß eine allfällige Inschrift an der

[57] H. St. J. Hart, "Judaea and Rome. The Official Commentary," *JTS* 3 (1952), 172–194; J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (Cambridge 1934), 117–121.

[58] L. Mildenberg, "Der Bar-Kochba-Krieg im Lichte der Münzprägungen," in H.-P. Kuhnen Hrsg., *Palästina in griechisch-römischer Zeit* (Handbuch der Archäologie, Vorderasien II, Bd. 2) (München 1990), 357–366, Taf. 14, 15, 17.

[59] Kuhnen, *Palästina* (wie in Anm. 58), 122.

[60] Euseb, *Kirchengeschichte* VII 18, übers. P. Haeuser (München 1932), 339.

[61] V. Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst* (München 1895), 285–286; E. von Dobschütz, *Christusbilder* (Leipzig 1899), 197–205; R. Eisler, "La prétendue statue de Jésus et de l'Hémorroïsse à Panéas," *RA* 31 (1930), 18–27.

[62] Hart, "Judaea and Rome" (wie in Anm. 57), Taf. IV, Nr. 6 und Taf. V, Nr. 6. Der Verfasser dankt C. Jäggi und H. R. Meier für die Zeichnungen, die in Textabb. F, G und H abgebildet sind, sowie für anregende Gespräche.

Textabb. H. Münze Hadrians mit Judea Capta (Zeichnung: H. R. Meier)

Bronzegruppe, die den Namen Hadrians nannte, sorgsam entfernt worden ist. In Caesarea Philippi erinnerte Hadrian an den Sieg über Bar-Kochba aus der kaiserlichen Sicht: Die knieende Frau war eine Personifikation des besiegten jüdischen Volkes, und die Palme war das Emblem des Landes Judea. Wie häufig im Bereich der politischen Geschichte geriet der konkrete geschichtliche Kontext des Bronzedenkmals bald in Vergessenheit, so daß die Christen das Denkmal umdeuten konnten.

Die Juden Kapernaums erinnerten mit der Palme an das "alte" Judea, das nach 135 in Palästina umbenannt wurde. Die Synagoge von Kapernaum war infolgedessen ein jüdisches Nationaldenkmal. Das muß auch den Christen im 3. und 4. Jahrhundert bewußt gewesen sein, denn sie wagten es nicht, die Synagoge, in der Jesus predigte, zu christianisieren. Dafür aber wählten sie eine Bauparzelle in unmittelbarer Nähe zur Synagoge aus, um dort den Petruskult zu installieren.[63]

Universität Basel

[63] Bibliographischer Nachtrag: J. E. Taylor, *Christians and the Holy Places. The Myth of Jewish-Christian Origins* (Oxford 1993), 66–67; S. Loffreda, "La tradizionale casa di Simon Pietro a Cafarnao a 25 anni della sua scoperta," in *Early Christianity in Context* (Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior 38) (Jerusalem 1993), 37–67.

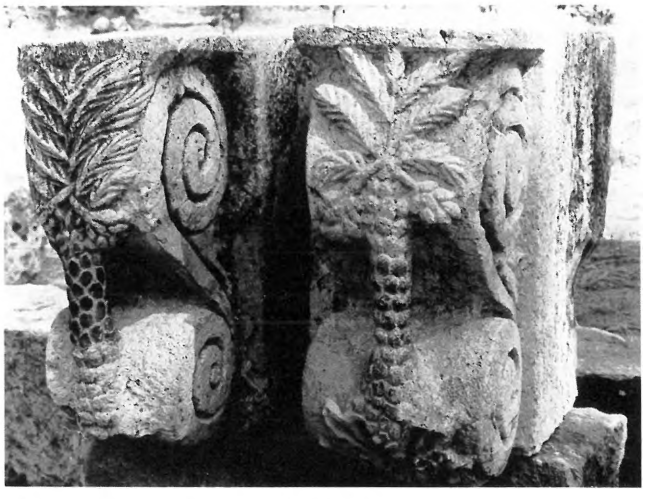
1. Kapernaum, Synagoge, Kapitell mit siebenarmigem Leuchter

2. Kapernaum, Synagoge, Kapitell

3. Kapernaum, Synagoge, Kapitell

4. Kapernaum, Synagoge, Kapitell

5. Kapernaum, Synagoge, Kompositkapitell



6. Kapernaum, Synagoge, Konsolen

CTAYPOC: Vom "Wort vom Kreuz" (1 Kor. 1,18) zum Kreuz-Symbol*

ERIKA DINKLER-VON SCHUBERT

DIE VORLIEGENDE STUDIE gilt der Entstehungsgeschichte des Kreuzes als christliches Symbol.[1] Unsere Fragen sind zunächst: Wo liegen begrifflich erste Ansätze und Voraussetzungen einer symbolischen Konzeption des Kreuzes? Sodann unser Hauptanliegen: Wo finden sich formgeschichtlich Vorstufen für eine bildliche Darstellung des Kreuz-Symbols?

Im Verfolg dieser letzten Frage begegnen wir einem langwierigen und komplizierten Prozeß, der das Auftreten des Kreuzes vorbereitet, das als eigenes Bildthema erst im Laufe des 4. Jahrhunderts greifbar wird. Innerhalb dieser vielverästelten Vorgeschichte[2] verfolgen wir eine Linie, die bisher wenig Beachtung gefunden hat: Sie führt zurück in die Frühzeit handschriftlicher Fixierung der Christusbotschaft und hier zu dem Worte selbst: Kreuz, griechisch CTAYPOC. Auf dieses Wort und sein 'Bild' in der Schrift konzentriert sich unsere Untersuchung.

Insofern in ihrem Verlauf die bildschöpferische Wirkung von Schriftformen eines Textwortes augenfällig hervortritt, fügt unser Beitrag sich als Randglosse an den Themenkreis "Text und Bild," die Domäne Kurt Weitzmanns an, dem diese Dankesgabe gewidmet ist.

I. VORAUSSETZUNGEN IM NEUEN TESTAMENT, IN LITURGIE UND KULT

Die Vorrangstellung des Kreuzes als christliches Symbol wurzelt historisch in den Kreuzigungsberichten der Evangelisten, hat theologisch jedoch ihren Ansatzpunkt in der Kreuzespredigt des Apostels Paulus. Er hat als erster die hermeneutische Aufgabe ergriffen, das Anstößige von Jesu Kreuzigung zu interpretieren, das "skandalon," das gegeben war durch die Schändlichkeit der Kreuzigung als Sklaven- und Verbrecherstrafe[3] und—für das Judentum—durch die alttestamentliche Verfluchung der "am Holze Gehenkten" (Deut. 21,22, aufgenommen Gal. 3,13). An dieser Problematik hat eine 'Theologia Crucis' sich entzündet.[4]

Am Anfang steht der von Paulus geprägte Begriff des λόγος τοῦ σταυροῦ (1 Kor. 1,18ff.): "Denn das Wort vom Kreuz ist den Verlorenen Torheit, uns aber den Geretteten ists eine Gotteskraft." Christus als "den Gekreuzigten" zugleich als "göttliche Kraft und göttliche Weisheit," das Kreuz als Offenbarungsort von Gottes Gnade zu verkündigen, ist Inhalt und Aufgabe der paulinischen Predigt (vgl. auch 1 Kor. 2,2; Gal. 6,14).[5] Als "Gekreuzigter" ist Christus den Galatern "vor Augen gemalt" (Gal. 3,1), die Nichtglaubenden sind "Feinde des Kreuzes" (Phil. 3,18). Dabei rückt das Kreuz inhaltlich in nahe Verbindung zu Christus: Im Epheser- und im Kolosserbrief, die der Schule des Paulus entstammen,[6] ist das Kreuz Mittel der Versöhnung zwischen Mensch und Gott (Eph. 2,16) und befreit von Schuld (Kol. 1,20 und 2,14). Zu der bei Paulus mehr geschichtlichen Interpretation kommt hier die kosmische Dimension hinzu; Himmel und Erde, τὰ πάντα (Kol. 1,20), sind in den Horizont der Erlösung durch das Kreuz miteinbezogen.

Wenn so bei Paulus und seiner Schule das 'Wort vom Kreuz' die ganze Heilsbotschaft, das 'Evangelium' von der Erlösung des Menschen durch Kreuzigung und Auferstehung umfaßt, so wird schon hier das Wort 'stauros' Metapher für eine Verheißung beinhaltende

* Die Studie knüpft an Vorarbeiten meines Mannes Erich Dinkler (†1981) an, der sich damit dieser Freundesgabe beigesellt.

[1] Unter "Symbol" verstehen wir hier die Zusammenfassung einer komplexen, meist abstrakten Größe in einem knappen sprachlichen oder bildlichen Ausdruck.

[2] Cf. "Kreuz, vorikonoklastisch, A: Voraussetzungen," in *RBK* V, 1–24 (E. Dinkler und E. Dinkler-von Schubert).

[3] *RBK* V, 22–24, s.v. "Kreuzigungsstrafe."

[4] W. C. van Unnik, "Der Fluch der Gekreuzigten," in *Theologia Crucis, Signum Crucis. Festschrift für Erich Dinkler zum 70. Geburtstag*, Hrsg. C. Andresen und G. Klein (Tübingen 1979), 483–499.

[5] R. S. Barbour, "Wisdom and the Cross in 1 Corinthians 1 and 2," in *Festschrift Dinkler* (wie in Anm. 4), 57–72; P. S. Minear, "The Crucified World: The Enigma of Galatians 6.14," ibid., 395–408.

[6] H. Conzelmann, "Die Schule des Paulus," ibid., 85–96.

Aussage, man könnte auch sagen: Kreuz wird 'Symbol' für die zentrale Heilsaussage des christlichen Glaubens.

In einem anderen Sinnzusammenhang ist im NT von 'stauros' die Rede, im 'Jesuswort vom Kreuztragen,' das—in Varianten—fünfmal bei den Synoptikern begegnet, so Lk. 14,27ff. (cf. Teil II): "Wer nicht sein Kreuz trägt und mir nachfolgt, kann nicht mein Jünger sein."[7] Die sprachlich und inhaltlich irreguläre und für die Exegese schwierige Stelle ist durch die Annahme von zwei Bedeutungsphasen erklärbar:[8] Zugrunde liegt der alte, auch im Judentum und Alten Testament bezeugte Brauch der Kultsignierung; 'stauros' also zunächst verstanden als das kreuzförmig (+ oder ×) geschriebene Jahwezeichen Tav,[9] wie es Ezech. 9,4 gefordert hat und in der LXX interpretierend als σημεῖον übersetzt wird, Merkmal der Selbstübereignung in Jahwes Schutz und Eigentum beim Gericht.[10] Später dann, in nachösterlicher Zeit, verschiebt sich der Sinn und wird 'stauros' bei den Synoptikern vom historischen Golgathakreuz her verstanden: Das 'Jesuswort vom Kreuztragen' wird Aufruf zur Martyriumsnachfolge, der Versiegelungsgedanke ist ausgeklammert. Lebendig aber bleibt er, unabhängig vom synoptischen Jesuswort, in der Taufe, der ältesten christlichen Kulthandlung. Im Ritus der Tauf-Signierung hat der Charakter des Kreuzes als eschatologisches Eigentums-Siegel die früheste liturgische Rezeption erfahren.

Die neutestamentliche Taufterminologie, die vom "Versiegeln" spricht (σφραγίζειν, lat. signare; 2 Kor. 1,21f.; Eph. 1,13f. und 4,30) und vom Taufen "auf den Namen" Christi (indirekt 1 Kor. 1,13, 1,15; explizit z.B. Acta 2,38; 8,16; 19,5), läßt schon in früher Zeit eine Versiegelung des Täuflings mit Kreuz-Zeichen vermuten.[11] Dabei verweist die Form des Zeichens, das X als Anfangsbuchstabe des Namens XPICTOC, auf diesen als neuen 'Besitzer,' dem der Täufling übereignet wird. So heißt es in den *Acta Petri*, 180/190 n.Chr., von der Taufe des Theon: "In tuo nomine [sc. Christe] mox lotus et signatus est sancto tuo signo."[12]

Wenn Paulus die Taufe nicht nur ein "Versiegeln" (2 Kor. 1,21), sondern auch ein "Mitgekreuzigtwerden" nennt (συνσταυρωθῆναι; Röm. 6,6), d.h. Teilhabe am Kreuz Christi als Heilsgeschehen,[13] so zeigt sich hier ein für das Verständnis von Kreuz und Kreuzsymbolik grundlegender Zug: Zwei ursprünglich selbständige Sinnkomponenten greifen ineinander; die eine anknüpfend an den eschatologischen Versiegelungsgedanken, die andere ansetzend bei dem historischen Kreuz von Golgatha.[14] Der Zusammenschluß dieser beiden Bedeutungslinien, die durch ihre jeweilige Herkunft vom signum und vom lignum crucis geprägt sind, macht den komplexen Charakter der Kreuzsymbolik aus, ihren Reichtum an Aussagemöglichkeiten und Akzentvarianten.

Evident wird dies in dem weiten Bedeutungsradius des Kreuzzeichens, der sich bei dem Gestus des Bekreuzigens (σημεῖον oder σταυρὸν ποιεῖν) vom liturgischen Segen bis zum magisch-apotropäischen Schutz- und Abwehrmittel erstreckt.[15]

Als τύπος σταυροῦ wird auch die Gebetshaltung "mit erhobenen Händen" interpretiert (Barnabasbrief 12,2, um 130/140 n.Chr., zu Ezech. 17,11). Dabei hat jedoch der christliche Autor offensichtlich nicht den in Antike und Judentum üblichen Oransgestus mit hoch erhobenen Armen[16] im Sinn, sondern eine Form, die mit waagrecht gestreckten Armen das Kreuz nachbildet. So beschreiben es die 'Oden des Salomo,' 2./3. Jahrhundert: "Ich streckte meine Hände aus und hielt heilig

[7] Parallele: Mt. 10,38. Ferner Mk. 8,34 und Parallelen: Mt. 16,24, Lk. 9,23. Zur Stelle R. Bultmann, *Geschichte der Synoptischen Tradition*, 3. Aufl. (Göttingen 1957), 173f., dazu Ergänzungsheft (1958), 27.

[8] E. Dinkler, "Das Jesuswort vom Kreuztragen," in idem, *Signum Crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur Christlichen Archäologie* (Tübingen 1967), 77–98; zustimmend: R. Pesch, *Das Markus-Evangelium*, 3. Aufl., Bd. II (Freiburg 1984), 60f.; kritisch H. W. Kuhn, "Kreuz II," in *TRE* XIX (1990), 720. Zu 'stauros' im jüdischen Strafrecht, *ThWB* VII, 572 Anm. 4, 574 (Joh. Schneider); M. Hengel, *Crucifixion in the Ancient World* (Philadelphia 1977), 84f.: "the cross never became the symbol of Jewish suffering."

[9] Zur "Versiegelung" allgemein E. Dinkler, s.v. in *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Bd. VI (Tübingen 1962), 1366f. Zum Tav: F. J. Dölger, "Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens II," *JbAC* 2 (1959), 15–29; J. Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs* (Paris 1961), 143–159, bes. 147 mit Anm. 9; E. Dinkler, "Kreuzzeichen und Kreuz. Tav, Chi und Stauros," in *Signum Crucis* (wie in Anm. 8), 32ff., 41ff.; sowie idem, "Zur Geschichte des Kreuz-Symbols," ibid., 15–21. Zur Schreibweise: B. Reicke und L. Rost, *Biblisch-historisches Handwörterbuch*, Bd. I (Göttingen 1962), 283ff.; zum Symbolcharakter: ibid., Bd. III (1966), 892.

[10] Zu tav = σημεῖον s. *ThWB* VII, 207 (K. H. Rengstorff). Zur Begriffskette tav—σημεῖον—σταυρός s. Dinkler, "Kreuzzeichen" (wie in Anm. 9), 42f. mit Hinweis auf Clemens Alex., Stromata 79 (GCS 17, 56f.), der im Zitat von Lk. 14,27 σταυρός durch σημεῖον ersetzt. Aufgrund der Gleichung σημεῖον = σταυρός wird auch die Endzeitprophetie Mt. 24,27–30 von Bedeutung für die Kreuzsymbolik, bleibt aber hier beiseite, da im Text nicht 'wörtlich' greifbar.

[11] Daniélou, *Symboles* (wie in Anm. 9), 149; E. Dinkler, "Die Taufterminologie in 2 Kor 1,21f.," in *Signum Crucis* (wie in Anm. 8), 99–117, bes. 112f.; idem, "Die Taufaussagen des Neuen Testaments. Neu untersucht im Hinblick auf Karl Barths Taufiehre," in *Zu Karl Barths Lehre von der Taufe*, Hrsg. F. Viering (Gütersloh 1971), 60–153, bes. 93–97; G. Kretschmar, *Geschichte des Taufgottesdienstes in der alten Kirche* (Leiturgia 7) (Kassel 1970), 37ff.

[12] *Acta Petri* 5; R. A. Lipsius und M. Bonnet, Hrsg., *Acta Apostolorum Apocrypha*, Bd. I (Leipzig 1891; Neudr. Hildesheim 1959), 51; E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, 3. Aufl., Hrsg. W. Schneemelcher (Tübingen 1964), Bd. II, 195; Ph. Vielhauer, *Geschichte der urchristlichen Literatur* (Berlin und New York 1975), 195.

[13] Cf. E. Käsemann, *An die Römer* (Handbuch zum Neuen Testament) (Tübingen 1973), 154–161.

[14] Dinkler, "Kreuzzeichen" (wie in Anm. 92), 43, 53f., passim; P. Bruun, "Symboles, signes et monogrammes," *Acta Instituti Romani Finlandiae* 1, 2 (1963), 73–166.

[15] F. J. Dölger, "Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens," *JbAC* 1–10 (1958–67); *RAC* VIII, 1232f.; *RBK* V, 13f.

[16] In Antike und Judentum: F. Matz, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Cordoba," *MadrMitt* 9 (1968), 300–310; *RAC* VIII, 1158, 1167. Christlich: ibid., 1231f.

meinen Herrn. Denn das Ausbreiten der Hände ist sein Zeichen. Und mein Ausstrecken ist das ausgestreckte Holz."[17] Die bewußte Christianisierung von Inhalt und Form des Gestus ist auch sonst literarisch belegt und in der Kunst greifbar.[18] Zugrunde liegt der Gedanke der conformitas, in der sich der Christ zum Bild des Gekreuzigten macht und mit ihm eins wird. So bezeugen es Märtyrerquellen der Zeit für Nordafrika: In der carthagischen *Passio SS. Felicitatis et Perpetuae*, 202/203 n.Chr., heißt es cap. XV: "Modo ego patior quod patior; illic autem alius [sc. Christus] erit in me qui patietur pro me, quia et ego pro illo passura sum."[19] Nicht von ungefähr ist Tertullian von Carthago, der auch als Redaktor dieser Passio vermutet wird, ein Kronzeuge für die Kreuz-Symbolik der christlichen Gebetshaltung.[20]

Schon dieser knappe Ausschnitt aus Quellen der ersten zwei Jahrhunderte läßt die überragende Bedeutung des CTAYPOC und erste Ansätze einer Symbolkonzeption erkennen: Sie liegen in der paulinischen Predigt und werden aktualisiert im Kult. Über eine Vergegenständlichung im Bild jedoch ist den frühen Quellen nichts zu entnehmen. Voran geht das kultische Zeichen des Bekreuzigens und seine 'Darstellung' im Gestus des Gebets; im Akt der Taufe konvergieren theologischer Kreuzgedanke und liturgisches Kreuzzeichen, lange bevor es zum dargestellten Symbol in der Kunst kam. Wo aber liegen hierfür die Ansätze?

II. C☩OC in den frühen Evangelien-Handschriften

Eine bislang in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Kreuzsymbols nicht ausreichend gewürdigte Übergangsphase vom Wort zum Bild, d.h. zum dargestellten Symbol des Kreuzes findet sich, wie eingangs angedeutet, im Bereich der Schrift, in Papyrus- und Pergament-Handschriften sowie bei Inschriften auf Ostraka. Bevor das isolierte Symbol in der christlichen Kunst auftritt, erscheint die in das Wort σταυρός eingebundene Buchstabenverbindung von Tau und Rho, das sog. Staurogramm: ☩.[21] Auf diese "künstliche Ligatur" hatte schon L. Traube 1907 aufmerksam gemacht und die Kontraktion C☩C und C☩OC (auch deklinierbar) in Handschriften des 4.–7. Jahrhunderts notiert, ebenso beim (konjugierbaren) Verb.[22] H. Gerstinger verwies 1933 auf das Wiener Fragment P. Graec. Vind. 31974 —datierbar in das 3. Jahrhundert durch Zugehörigkeit zu dem Chester Beatty Evangelien-Codex P^{45}, wo Mt. 26,2 das Verb σταυρωθῆναι ligiert geschrieben ist: C☩NA[I.[23] Seither sind wichtige Neufunde aus Ägypten hinzugekommen, die das Bild wesentlich erweitern: Die Papyrus-Codices der Biblioteca Bodmeriana II und XIV/XV, P^{66} und P^{75}, die Aland "um 200" und "Anfang 3. Jahrhundert" datiert. Nachdem bereits V. Martin,[24] der Herausgeber von P^{66}, auf die erst im Facsimile des Jahres 1962 gut erkennbare Kontraktion von σταυρός mit ☩ hingewiesen hatte, ist es das Verdienst von Aland, den "bisher übersehenen Tatbestand" des Vorkommens in beiden Codices im einzelnen notiert zu haben, zusammen mit "einigen Bemerkungen zu seiner Deutung."[25]

In P^{66}, der nahezu das vollständige Johannes-Evangelium enthält, notiert Aland in den Passionsperikopen die Kontraktion mit ☩ (stets mit Kontraktionsstrich) beim Substantiv drei-(vier?)mal, z.B. im Genetiv σταυροῦ, Jo. 19,31: ΤΟΥ $\overline{\text{C☩OY}}$; beim Verb sieben-(acht?) mal, z.B. ἐσταύρωσαν, Jo. 19,18: Є$\overline{\text{C☩AN}}$. Unkontrahiert begegnet das Substantiv gar nicht, das Verb ein-(drei?)mal. Dies häufige Auftreten der Kontraktion beim Substantiv veranlaßte Aland[26] zu der einleuchtenden Vermutung, "der Kontraktionsprozeß habe beim Sub-

[17] Ode 27, ebenso Ode 42, 1f.; Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen* (wie in Anm. 12), 608, 623; Vielhauer, *Urchristliche Literatur* (wie in Anm. 12), 45: Mitte 2. Jahrhundert; H. J. W. Drijvers, "Kerygma und Logos in den Oden Salomos, dargestellt am Beispiel der 23. Ode," in *Kerygma und Logos, Festschrift C. Andresen* (Göttingen 1979), 153ff.: 2. oder 3. Jahrhundert.

[18] J. W. Salomonson, *Voluptatem Spectandi Non Perdat Sed Mutet* (Amsterdam, Oxford und New York 1979), cap. VIII und XIII, der Einfluß der Märtyrer-Ideologie im Bild des Daniel orans nachweist; *RBK* V, 161, 188.

[19] *Ausgewählte Märtyrerakten*, Hrsg. R. Knopf, 3. Aufl., Hrsg. G. Krüger (Tübingen 1929), 41; Salomonson, *Voluptatem Spectandi* (wie in Anm. 18), 83f. und Anm. 130f.

[20] H. von Campenhausen, *Die Idee des Martyriums in der alten Kirche* (Göttingen 1936), 117f., Anm. 2; B. Altaner-A. Stuiber, *Patrologie*, 8. Aufl. (Freiburg 1978), 92.

[21] Die übliche Bezeichnung "monogrammatisches Kreuz" (z.B. F. J. Dölger, "Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens III," *JbAC* 3 [1960], 8; M. Naldini, *Il Cristianesimo in Egitto. Lettere private nei papiri dei secoli II–IV* [Florenz 1968], 25) ist daher unzutreffend. J. van Haelst, *Catalogue des papyrus littéraires, juifs et chrétiens* (Paris 1976), Nr. 84 Anm., aber ohne grundsätzliche Trennung zwischen ☩ und ☧.

[22] L. Traube, *Nomina Sacra* (München 1907), 118–120.

[23] H. Gerstinger, "Ein Fragment des Chester Beatty Evangelienkodex in der Papyrus-Sammlung der Nationalbibliothek in Wien," *Ägyptus* 13 (1933), 69f.; K. Aland, "Bemerkungen zum Alter und zur Entstehung des Christogramms anhand von Beobachtungen bei P^{66} und P^{75}," in *Studien zur Überlieferung des Neuen Testaments und seines Textes* (Berlin 1967), 123f., 174; van Haelst, *Catalogue* (wie in Anm. 21), Nr. 371.

[24] V. Martin, *Papyrus Bodmer II, Évangile de Jean, chap. 1–14* (Cologny-Genf 1956); V. Martin und J. W. B. Barns, *Papyrus Bodmer II, Évangile de Jean, Supplement, chap. 14–21*, n. Aufl. (Cologny-Genf 1962) mit photographischer Reproduktion von cap. 1–21; K. Aland, "Pap. Bodmer II. Ein erster Bericht," *ThLz* 82 (1957), Sp. 161–184; idem, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 132f., 173–179; R. Seider, *Palaeographie der griechischen Papyri II. Literarische Papyri* (Stuttgart 1970), Nr. 44: "2. Jahrhunderts n.Chr. (Mitte)"; van Haelst, *Catalogue* (wie in Anm. 21), Nr. 426; B. M. Metzger, *The Early Versions of the New Testament* (Oxford 1977), 102: "ca. 200"; E. G. Turner und P. J. Parsons, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, 2. Aufl. (Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London, Suppl. 46) (London 1987), Nr. 63.

[25] Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 179; E. Dinkler, "Älteste Christliche Denkmäler," in *Signum Crucis* (wie in Anm. 8), 177.

[26] Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 176.

stantiv eingesetzt," d.h. der Bedeutungsakzent liegt auf dem Wort stauros. P^{75} enthält das Johannes-Evangelium nur bis cap. 14–15, so daß der Johannestext für unsere Fragestellung entfällt, da das neben der Passionsgeschichte relevante 'Jesus-Wort vom Kreuztragen' (s. Teil I) bei Johannes nicht vorkommt. Doch hat P^{75} in seinem Lukastext[27] die Kontraktion beim Substantiv zweimal: Lk. 9,23 und 14,27: ⲟⲥⲧⲓⲥⲟⲩ ⲃⲁⲥⲧⲁⲍⲉⲓ ⲧⲟⲛ ⲥ̅ⲣ̅ⲛ̅, daneben beim Verb einmal: ⲥ☩ⲱⲑⲏⲛⲁⲓ (Lk. 24,7).

Auffallend ist das Auftreten der griechischen Kontraktion mit ☩ auch in koptischen Evangelien-Handschriften. So bei Substantiv und Verb innerhalb des koptisch-sahidischen Matthäustextes des Pergament-Codex Bodmer XIX, 4./5. Jahrhundert,[28] in cap. 16,24 (Jesuswort), sowie 27,32; 27,40:
ⲙⲟⲩ ⲉⲡⲉⲥⲏⲧ ⲥⲓⲡⲉ ⲥ̅ⲣ̅ⲟⲥ ⲥⲟⲙⲟⲓⲱⲥⲁⲉ. Die Schreibweise hat also feste Tradition und wird als "loanword" aus der griechischen Textvorlage übernommen.[29]

III. Stauros als nomen sacrum

Aufgrund der besonderen Schreibweise hat Traube das Wort σταυρός den 'nomina sacra' zugerechnet, d.h. der von ihm erstmals unter dieser Bezeichnung zusammengestellten Gruppe von fünfzehn griechischen Worten "des religiösen Gebietes," die durch besondere Kontraktion—gelegentlich auch Suspension—mit Oberstrich hervorgehoben sind und die sich in "von Christen herrührenden Handschriften der Septuaginta und des Neuen Testaments" finden.[30] Die Gruppe läßt sich mit Roberts in 3 Reihen anordnen:[31]

Ἰησοῦς	ι̅ϲ̅	[ι̅ϩ̅]	πατήρ	π̅η̅ρ̅	
Χριστός	χ̅ϲ̅		υἱός	υ̅ϲ̅	
κύριος	κ̅ϲ̅		σωτήρ	ϲ̅η̅ρ̅	
Θεός	θ̅ϲ̅		μήτηρ	μ̅η̅ρ̅	
			οὐρανός	ο̅υ̅ν̅ο̅ϲ̅	
πνεῦμα	π̅ν̅α̅		Ἰσραήλ	ι̅ϩ̅λ̅	[ι̅ϲ̅ϩ̅λ̅]
ἄνθρωπος	α̅ν̅ο̅ϲ̅		Δαυείδ	δ̅α̅δ̅	
σταυρός	ϲ̅ϝ̅ϲ̅	[ϲ̅ϝ̅ο̅ϲ̅]	Ἱερουσαλήμ	ι̅ϵ̅ϩ̅λ̅μ̅	[ι̅ϵ̅λ̅ϩ̅μ̅]

Überblickt man die Reihen in Kontraktion, so nimmt 'stauros' eine Sonderstellung ein; nicht nur aufgrund der allein hier auftretenden Ligatur, sondern insbesondere als einziges Wort, das nicht Person, Titel oder Ort, sondern einen Gegenstand bezeichnet, eine Besonderheit, die für sekundäre Aufnahme in die Gruppe spricht. Zugleich ist damit Wertschätzung des Wortes als theologischer Begriff bezeugt—wie eingangs dargelegt.

Gerstinger freilich hat gegen Traube und Paap für die ganze Wortgruppe abgelehnt, daß die besondere Schreibweise "zur Kennzeichnung des sakralen Sinnes . . . dienen solle." Er sieht in ihr "nur eine graphische Abbreviatur" und "schreibtechnische Vereinfachung," bejaht aber, wie Roberts, ihren Ursprung "in frühchristlicher Zeit und im christlichen Schrifttum."[32] Daß Raum- und Zeitersparnis jedoch nicht ausschlaggebend sein kann, ist angesichts der zeitraubenden, kunstvollen Schreibweise augenfällig.

Dies sieht auch Roberts, der den "sacral character" der Wortgruppe als Ganzes betont und ihr weittragende Bedeutung beimißt: "their significance for the history of the early Church is greater than has hitherto been appreciated." Wenn er freilich hier Urformen des Credo, "the embryonic creed of the first Church," erkennen möchte, so ist dies nicht nur dogmengeschichtlich problematisch,[33] sondern allein schon dadurch, daß die "heiligen Worte" nicht als fest zusammengefügte Formel auftreten, sondern als verstreute Einzelworte in je verschiedenem Kontext. Auch fehlen für das Credo konstitutive Begriffe, z.B.: ἀνάστασις, ζωὴ αἰώνιον, καταλλαγή. Hinsichtlich der Bedeutung jedoch besteht Roberts' Urteil zu Recht, auch und besonders für die stauros-Kontraktion. Die Verbindung der Ligatur gerade mit diesem Wort sollte von weittragender Bedeutung werden.

Die Frage, wo und wann die stauros-Kontraktion entstand, ist in der Forschung nicht näher untersucht worden.[34] Von der Frage nach Ursprungszeit und -ort des Systems der nomina sacra allgemein[35] kann sie abgetrennt werden, da bei der stauros-Kontraktion, wie

[27] V. Martin und R. Kasser, *Papyrus Bodmer XIV, Évangile de Luc, chap. 3–24* (Cologny-Genf 1961), mit photographischer Reproduktion; Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 135, 155, 176; Seider, *Palaeographie* (wie in Anm. 24), Bd. II, Nr. 49: um 200 n.Chr.; ebenso Metzger, *Early Versions* (wie in Anm. 24), 136; van Haelst, *Catalogue* (wie in Anm. 21), Nr. 406: E. 2./Anf. 3. Jahrhundert.

[28] R. Kasser, *Papyrus Bodmer XIX, Évangile de Matthieu, chap. XIV,28–XXVIII,20; Epître aux Romains I,1–II,3, en Sahidique* (Cologny-Genf 1962) mit photographischer Reproduktion; Metzger, *Early Versions* (wie in Anm. 24), 113, Nr. 10.

[29] Zur Häufigkeit von Lehnwörtern in frühen koptischen Evangelien-Handschriften allgemein J. W. Plumley, "Limitations of Coptic (Sahidic) in Representing Greek," in Metzger, *Early Versions* (wie in Anm. 24), 146ff.

[30] Traube, *Nomina Sacra* (wie in Anm. 22), 3, 33.

[31] C. H. Roberts, *Manuscript, Society and Belief in Early Christian Egypt* (London und Oxford 1979), 26–48. Zu nomina sacra: A. H. R. E. Paap, *Nomina Sacra in the Greek Papyri of the First Five Centuries A.D.* (Leiden 1959); J. O'Callaghan, *Nomina Sacra in Papyris Graecis Neotestamentariis Saeculi III* (Analecta Biblica 46) (Rom 1970); idem, "'Nominum Sacrorum' Elenchus in Graecis Novi Testamenti Papyris a Saeculo IV usque ad VIII," *Studia Papyrologica* 10 (1971), 99–122.

[32] H. Gerstinger, Bespr. von Paap: *Gnomon* 32 (1960), 371–374, hier 373.

[33] Roberts, *Manuscript, Society and Belief* (wie in Anm. 31), 46 und 48. Dagegen vgl. zur Dogmengeschichte A. M. Ritter, *TRE* XIII (1984), 399–411, s.v. "Glaubensbekenntnis[se] in der Alten Kirche."

[34] Naldini, *Cristianesimo* (wie in Anm. 21), 25: "Il problema dell'origine e dell'uso primitivo della croce monogrammatica [sc. ☩] appare perciò tuttora in attesa di una precisa soluzione."

[35] Roberts, *Manuscript, Society and Belief* (wie in Anm. 31), 34–36, vermutet Ursprung des Systems in Jerusalem, vor 70 n.Chr., und von da aus Verbreitung, zusammen mit Buchform des Codex, schon sehr früh auch nach Alexandria, vermittelt durch das Judenchristentum. Dagegen

bereits Traube feststellte,[36] mit "später Einführung" zu rechnen ist, ja, daß sie "wohl von allen [sc. nomina sacra] zuletzt eingerichtet wurde." Dies ergibt sich schon daraus, daß das Substantiv σταυρός im biblischen Kontext nur im Neuen Testament, nicht in der Septuaginta begegnet.[37] Die stauros-Kontraktion setzt also als terminus post quem die griechische Niederschrift der Evangelien voraus. Das heißt: Die oben genannten ägyptischen Papyri und ihre Vorlagen markieren die Anfangszeit der Kontraktion im biblischen Kontext. Sind sie auch indikativ für ihren Ursprung in Ägypten? Oder greifen sie auf auswärtige Vorlagen zurück?—eine Möglichkeit, die gerade für diese Frühzeit in Rechnung zu setzen ist (Traube [wie in Anm. 22], 44). Gesicherte Anhaltspunkte ergeben sich (bislang?) nicht. Auch eine durch Clemens Alex. und seine Reisen in Syrien vor 180 n.Chr. mögliche Übermittlung bleibt reine Spekulation.

Hier schließt die Frage nach den Schreibwerkstätten an, in denen die Handschriften entstanden sein können. Über P^{66} hat sich Aland bald nach dem Auftauchen der Handschrift eingehend geäußert.[38] Entstehung in einem ägyptischen Kloster lehnt er zu Recht für die Zeit schon um 200 n.Chr. ab;[39] für ein Scriptorium bei dem Didaskaleion, der sog. 'Katechetenschule,' an der Origenes lehrte, fehlen Belege. Alands Ergebnis ist, daß P^{66} dem Schriftcharakter nach "von der Hand eines Berufsschreibers stammt und damit aus einer Werkstatt," daß Auslassungen und korrigierte Schreibversehen sowie "offensichtlich aus der Vorlage übernommene," hier aber sinnfremde Zeichensetzungen gegen einen Christen als Schreiber sprechen und "für eine mehr mechanische Schreibarbeit, d.h. für einen christlichen (gnostischen) 'Lohnauftrag' an eine Schreibwerkstatt." Dies Ergebnis hat Aland neuerdings dahin modifiziert, daß er in dieser für Christen gefährlichen Frühzeit private Schreibarbeit annimmt, nicht "Scriptorien, in denen von Berufsschreibern Handschriften . . . hergestellt wurden," wobei es "natürlich . . . möglich [war], daß Christen unter den Schreibern der Scriptorien Abschriften in 'Heimarbeit' anfertigten."[40] Wie auch immer es damit stehen mag, sicher ist, daß der Schreiber—und dies kann kein Einzelfall sein—vertraut war mit dem antiken Schriftwesen und seinen Eigenheiten.

IV. ☩ UND ⳨ ALS PAGANE KÜRZEL

In diesem Zusammenhang ist auf einen Tatbestand hinzuweisen, der auch allgemein beachtenswert ist hinsichtlich der "Beziehungen zwischen der Antike und dem frühen Christentum" (Th. Klauser): Das Alter und die Verbreitung der Tau/Rho-Ligatur im nichtchristlichen Bereich als eine der im antiken Schriftwesen üblichen Abkürzungen.[41] H. v. Arnim hat ☩ als Sigle für τρόπος notiert in dem von ihm 1906 herausgegebenen P. Graec. Berol. 9780, Mitte 3. Jahrhundert n.Chr., auf dessen Rückseite Abschnitte aus der Elementarlehre des Stoikers Hierokles aus Alexandria erhalten sind.[42] In der an Abkürzungen reichen Handschrift findet v. Arnim das Kürzel ☩ wiederholt und "in allen Formen."[43] So z.B. col. VII,51: ...τ'ΦΛΝΤΑCΙΑC ΤΟΝ ☩. Das wesentlich höhere Alter des Usus belegt eine datierte Inschrift vespasianischer Zeit, 69–96 n.Chr., aus Rhodos: Ein Jahreskalender, der jeweils den 30. (resp. 29.) Tag des Monats durch ☩ = τριακάς anzeigt;[44] Avi Yonah, der dies in seinem Katalog der Abkürzungen notiert,[45] verweist ferner auf Inschriften in Termessos (Pisidien), wo ☩ als Suspension für Trokonda[s] begegnet.[46] Die Belege bezeugen weite Verbreitung und

schlägt Skeat Ursprung in Antiochia vor (C. H. Roberts und T. C. Skeat, *The Birth of the Codex* [Leiden 1985], 57–60), unter Hinweis auf die führende Rolle der Stadt im Urchristentum, auch als Ausgangspunkt der Heidenmission, die griechische Texte erforderte. Zur Bedeutung Antiochias als "spiritual center of Judaism and Early Christianity," K. Weitzmann und H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), 146f. Zusätzlich wäre Ignatius zu nennen, in dessen griechisch geschriebenen Briefen (107–110 n.Chr.) das paulinische 'Wort vom Kreuz' anklingt, z.B. ad Eph. 19,1; G. Q. Reijners, *The Terminology of the Holy Cross in Early Christian Literature* (Nijmegen 1975), 19–22; Vielhauer, *Urchristliche Literatur* (wie in Anm. 12), 540–542.

[36] Traube, *Nomina Sacra* (wie in Anm. 22), 35, 118, 270.

[37] Für bibl. Kontext s. *ThWB* VII, 572, Anm. 4. 581; *RBK* V, 2f.

[38] Aland, "Erster Bericht" (wie in Anm. 24), bes. 180ff.

[39] Zum Eintritt des christlichen Ägyptens "ins Licht der Geschichte erst um 180," A. von Harnack, *Geschichte der Mission und Ausbreitung des Christentums*, Bd. II (Leipzig 1924), 706; *RAC* I, 132 (A. Böhlig).

[40] K. und B. Aland, *Der Text des Neuen Testaments*, 2. Aufl. (Stuttgart 1989), 80. Im 4. Jahrhundert ist dagegen simultane Herstellung christlicher und paganer Werke in ein und derselben Werkstatt für Sarkophagplastik und Buchmalerei nachweisbar: E. Dinkler, *Die ersten Petrusdarstellungen* (Marburg 1939), 57f.; C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben* (Stockholm 1970), 53f., Anm. 3; K. Weitzmann, "Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels," *Alte und Neue Kunst* 3 (1954), 48 (engl. übers. in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* [Chicago 1971], 134).

[41] W. Schubart, *Das Buch bei den Griechen und Römern*, 3. Aufl. (Leipzig und Heidelberg 1960), 71ff., der hohes Alter des Abkürzungssystems annimmt; S. 147 zur Berliner Hierokles-Handschrift.

[42] H. v. Arnim, *Hierokles, Ethische Elementarlehre* (Berliner Klassikertexte 4) (Berlin 1906): 2. Jahrhundert. R. A. Pack, *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, 2. Aufl. (Ann Arbor 1965), 536; Seider, *Palaeographie* (wie in Anm. 24), Bd. II (1970), Nr. 39, 107f., Taf. XIX, Fundort Hermopolis Magna. Zur Person des Stoikers Hierokles (hadrianische Zeit), *RE* VIII/2 (1913), 1479, Nr. 17 (H. v. Arnim).

[43] Von Arnim, *Hierokles* (wie in Anm. 42), 3.36, und Register, S. 75, s.v. τρόπος. Zum Kürzel (nur für Hierokles-Handschrift): K. McNamee, *Abbreviations in Greek Literary Papyri and Ostraca* (Bulletin of the American Society of Papyrology, Suppl. 3) (Ann Arbor 1981), 99.

[44] *IG* XII, 1 (1895) Nr. 4: Decretum Senatus Populique Rhodesiorum (datiert), ☩ in col. II, 23, 52; col. III, 16, 38, 46.

[45] M. Avi Yonah, *Abbreviations in Greek Inscriptions* (*QDAP*, Suppl. to vol. IX) (Jerusalem 1940), 105, 119.

[46] K. Lanckoronsky, G. Niemann und E. Petersen, *Städte Pamphiliens und Pisidiens*, Bd. II (Wien 1892), 196; cf. auch G. Cousin, "Termessos de Pisidie," *BCH* 23 (1899), 166f. ☩ als Paragraphos in den koptischen Mönchssiedlungen der Kellia, 6. Jahrhundert; *RBK* V, 133.

Bilkent University Library

eine als selbstverständlich vorausgesetzte Kenntnis der Bedeutung.

Die Ligatur ☩ ist also keine christliche Erfindung, die eigens geschaffen wäre, um den Buchstaben Tau optisch auszuzeichnen.[47] Theologisch qualifiziert wird er im Text des Barnabasbriefes IX,8, ca. 130/140 n.Chr.,[48] der aus der Zahl 318 der Abrahamsknechte in Gen. 14,14 mittels Isopsephie (Zahlenwertgleichung) eine Präfiguration des Kreuzes erhebt (300 = T = Hinweis auf das Kreuz; 18 = IH = nomen sacrum für Jesus), was das Genesisfragment P. Yale 1, um 150 n.Chr., mittels griechischer Zahlenschreibweise offenbar veranschaulichen will.[49] Die Buchstabenverbindung Tau/Rho jedoch lag als längst geläufiges Kürzel vor, das die Schreiber aufgriffen und das erst durch die Einbindung in das nomen sacrum theologisch qualifiziert und zum 'Staurogramm' wird.[50]

Auch ⳨ ist als nichtchristliches Kürzel früh und häufig bezeugt. So als Suspension für χρόνος in der Berliner Hierokles-Handschrift; ebenfalls "in allen Formen," z.B. col. I,12 ...ⲛⲁⲛⲧⲁ [ⲧⲟ]ⲛ ⳨[ⲗⲉ]ⲣⲱⲥⲧⲟⲛ... = χρόνον; dagegen col. VII,52 unkontrahiert.[51] Ferner ⳨ als Kürzel für χριε und χρῖσον in einem ägyptischen Zauberpapyrus des 4. Jahrhunderts;[52] im militärischen Bereich für ἑκατονταρχία (= Centurie) in einer Quittung vom Jahr 145 n.Chr.[53] und für χιλίαρχος auf einer Inschrift des Js. 137/138 in Ägypten;[54] als Unterschriftsbeglaubigung auf einer Quittung einer Geldleihe vom Jahre 544/545 n.Chr.[55] Häufig auch als Paragraphos am Rand von Handschriften, um Wichtiges zu kennzeichnen, im Sinne von χρῆσις, χρήσιμος: So schon in Hypomnema zu Homer, Ilias, 1. Jahrhundert v.Chr.(!), und in einem Sophokles(?)-Text des 2. Jahrhunderts n.Chr.[56] Vom Ausmaß der Verbreitung und Bedeutungsvarianten geben die großen Handschriftenkataloge Zeugnis, auch vom Fortleben der profanen Bedeutung.[57]

Im Christentum wird ⳨ Suspension für den Christus-Namen, hat aber nicht wie ☩ einen Platz im Rahmen der nomina sacra in neutestamentlichen Handschriften; im gnostisch-koptischen Nag Hammadi Codex I (= Codex Jung, 3. Viertel 4. Jahrhunderts, s. Anm. 64), auf dem "front flyleaf" im Anschluß an das "Gebet des Apostel Paulus" in der textbeschließenden Akklamation: O ⳨ ΑΓΙΟC = Christus ist heilig![58] Als Namens-Kürzel ist ⳨ echtes Monogramm im Unterschied zu dem der Sach-Bezeichnung stauros entstammenden ☩. Formale Weiterbildung aus ☩, das eine Vorform gebildet hätte,[59] ist ⳨ nicht—beide Kürzel haben ihre je eigene Geschichte und in der Genese nichts miteinander zu tun.[60] Erst später verwischen sich die Unterschiede und kann von einer Auswechselbarkeit gesprochen werden.[61]

V. Verbreitung und Varianten der Schreibweise

a) Bereits 1895 hatte F. Rossi aufmerksam gemacht[62] auf das Vorkommen der stauros-Kontraktion mit Ligatur ☩, in Ägypten auch auf Tonscherben und in koptischen Handschriften. In Lefebvres Sammelwerk griechischer

[47] So vermutungsweise Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 177.

[48] K. Bihlmeyer-W. Schneemelcher, *Die Apostolischen Väter*, Bd. I, 2. Aufl. (Tübingen 1956), 21; Vielhauer, *Urchristliche Literatur* (wie in Anm. 12), 599–612.

[49] Zu Datierung und christlichem Charakter von P. Yale 1: C. H. Roberts, "P. Yale 1 and the Early Christian Book," in *Essays in Honor of C. Bradford Wells* (American Studies in Papyrology 1) (New Haven 1966), 25–28; idem, *Manuscript, Society and Belief* (wie in Anm. 31), 4, 13 (Lit.), 55, 78; van Haelst, *Catalogue* (wie in Anm. 21), Nr. 12. E. Dinkler, "Pap. Yale 1 als ältest bekannter christlicher Genesistext. Zur Frühgeschichte des Kreuzsymbols," *ZNW* 73 (1982), 281–285: mit TIH hätten wir dann in Pap. Yale 1 "die ältest bekannte Verwendung des T als Hinweis auf Jesu Kreuz."

[50] Traube, *Nomina Sacra* (wie in Anm. 22), 13–15, lehnt "innere organische Fortentwicklung" "von diesen vereinzelten" Spuren vor- und außerchristlicher Kürzungen zum schriftlichen System der nomina sacra ab. Dies spricht jedoch nicht gegen ein zunächst formales Aufgreifen der Tau/Rho-Ligatur, die Traube 1907 nur in der soeben erschienenen Hierokles-Handschrift bekannt war.

[51] Von Arnim, *Hierokles* (wie in Anm. 42), 3. 6; ibid., Register, S. 75, s.v. χρόνος; McNamee, *Abbreviations* (wie in Anm. 43), 108–110, s.v. χράω, χρῆσις, χρηστός, χρόνος.

[52] F. G. Kenyon, *Greek Papyri in the British Museum*, Bd. I (London 1893), 67, 68.

[53] Ibid., Bd. II (London 1898), 207.

[54] M. Letronne, *Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte*, Bd. I (Paris 1842), 433 Nr. 44; *CIG* III, Nr. 4713b; Avi Yonah, *Abbreviations* (wie in Anm. 45), 113.

[55] Kenyon, *Greek Papyri* (wie in Anm. 52), Bd. III (London 1907), 272.

[56] Turner und Parsons, *Greek Manuscripts* (wie in Anm. 24), Nr. 58 und S. 15: Hypomnema zu Ilias XI, 751ff; ibid., Nr. 27: Sophokles(?).

[57] Kritische Sichtung irrtümlich christlich gedeuteter Christogramme: E. Dinkler, "Älteste Christliche Denkmäler," in *Signum Crucis* (wie in Anm. 8), 141–143.

[58] Ebenso liest Dieter Mueller, "Nag Hammadi Codex I,1: The Prayer of the Apostle Paul," in *Nag Hammadi Codex I (The Jung Codex)*, vol. I (Nag Hammadi Studies 22), Hrsg. H. W. Attridge (Leiden 1985), 11; dagegen Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 179, und F. Wisse, "Gnosticism and Early Monasticism in Egypt," in *Gnosis: Festschrift H. Jonas*, Hrsg. B. Aland (Göttingen 1978), 435 Anm. 15: "the holy Christ." Traube, *Nomina Sacra* (wie in Anm. 22), 39, findet im ägyptischen Zauberpapyrus, Leiden J. 384: "einmal τὸν ⳨ (offenbar = τὸν Χριστόν)."

[59] So Dölger, "Geschichte des Kreuzzeichens III," (wie in Anm. 21), 8f.; Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 177f.; Naldini, *Cristianesimo* (wie in Anm. 21), 26; M. Black, "The Chi-Rho-Sign. Christogramm and/or Staurogramm," in *Apostolic History and the Gospel* (Exeter 1970), 319, 327; *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum*, Ausstell.-Kat. (München 1989), 143.

[60] *LChrI* II (1970), 571 (E. Dinkler).

[61] W. Wischmeyer, "Christogramm und Staurogramm in den lateinischen Inschriften altkirchlicher Zeit," in *Festschrift Dinkler* (wie in Anm. 4), 550.

[62] F. Rossi, "Di un coccio copto del Museo Egizio di Torino con caratteri crittografici," *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino* 31 (1895/96), 919.

Ostraka-Inschriften in Kairo findet sich das Tau/Rho-Kürzel mehrfach innerhalb von Evangelien-Texten, auch über mehrere Scherben verteilt: Mt. 27,32: TON ⸗ON [*sic*] AYTOY; Mk. 15,21: C⸗ON AYTOY; Jo. 19,16: INA C⸗ΩΘH, jeweils im ganzen Verszusammenhang.[63] Es handelt sich dabei offenbar um Perikopen, die nach Vermutung Lefebvre's anstelle der kostspieligen Papyrus-Handschriften der Meditation oder Predigt dienen sollten.

Für koptische Handschriften des Neuen Testaments wurde bereits oben der Matthäustext des P. Bodmer XIX genannt. Auch nicht-biblische koptische Texte übernehmen die Kontraktion mit ⸗; so die gnostische Schrift 'Evangelium der Wahrheit' im oben erwähnten Nag Hammadi Codex I.[64] Das von Aland bereits genannte Vorkommen mit Ligatur findet sich bemerkenswerterweise in einer sich an Phil. 2,7f. anlehnenden Stelle.[65] Im apokryphen Jakobusbrief des gleichen Codex begegnet die Ligatur ausnehmend zierlich geschwänzt, so I [5]: C⸗OC. Auch weiterhin lebt das so kontrahierte 'Lehnwort' stauros lange fort in koptischen nicht-biblischen Texten.[66] Es könnte jeweils wertvolle Kriterien liefern für die Erschließung der benutzten griechischen Textvorlagen.

b) Für die Verbreitung unserer Kontraktionsform in griechischen Handschriften des Neuen Testaments kann hier nur auf die bekannten Verzeichnisse der nomina sacra verwiesen werden. Allgemein fällt auf, daß eine verbindliche Kurzform für stauros sich nicht ausgebildet hat. Traube notierte 1907 aus den zu seiner Zeit bekannten Handschriften allein sechs verschiedene Schreibweisen, darunter nur zwei mit ⸗, und vermutete den Grund in der "späten Einführung" von stauros als nomen sacrum.[67]

Bemerkenswert ist, daß P^{46}, der Paulus-Teil der Chester Beatty Papyri, die Schreibweise mit Ligatur nicht kennt, obschon er etwa gleichzeitig ist—um 200 n.Chr.—mit P^{66} und wie dieser aus Ägypten.[68] Wohl aber schreibt auch er stauros als nomen sacrum, und zwar $\overline{\text{CTPOC}}$ in allen Formen, z.B. 1 Kor. 1,18: . . . O $\overline{\text{CTPOC}}$ TOY $\overline{\text{XPY}}$ O ΛOΓOC ΓAP TOY $\overline{\text{CTPOY}}$; beim Verb, z.B. Gal. 6,14: $\overline{\text{ECTPAI}}$ = ἐσταύρωται.[69] Es geht also nicht um Auszeichnung des Buchstabens Tau im Sinne von Barnabas IX,8, sondern um die des ganzen Wortes. Rückwirkend dürfte sich damit die Annahme bestätigen, daß die Einführung des Tau/Rho-Kürzels zunächst schreibtechnisch begründet war.

Auffällig ist ferner, daß in den bedeutenden Pergament-Codices des 4. Jahrhunderts, Cod. Sinaiticus (= ℵ) und Cod. Vaticanus Graec. 1209 (= B), das Substantiv stets unkontrahiert ist, also nicht nomen sacrum. Kontrahiert wird im Sinaiticus nur das Verb, in drei Fällen, davon zwei mit ⸗, jeweils von anderer Hand.[70] Die Schreibweisen sind also abhängig von den Gewohnheiten des jeweiligen Schreibers, die Nichtbeachtung des nomen sacrum vielleicht auch von seinem Bekenntnis, zumal wenn man Verbindung zu einer paganen Werkstatt in Rechnung stellt.[71]

VI. Verselbständigung des Staurogramms als Symbol

Im 4. Jahrhundert vollzieht sich ein für die Geschichte des Staurogramms bedeutsamer Prozeß: Cod. Vaticanus Graec. 1209 (p. 1382) zeigt im Schlußtitelornament des Johannes-Evangeliums über der Coronis ein kleines freischwebendes Staurogramm (Textabb. 1a). Und wie zum Beweis, daß hier ein auf das Kreuz weisendes 'Symbolzeichen' gemeint ist, hat p. 163, die Schluß-Seite des Jesajabuches, an der entsprechenden Stelle ein griechisches Kreuzlein (Textabb. 1b).

Cod. Sinaiticus (fol. 68) schließt das Jesajabuch mit einem Ornament, das unter dem Querarm der Coronis ein großes freischwebendes Staurogramm (mit Ober-

[63] M. G. Lefebvre, *Fragments grecs des Évangiles sur ostraka* (*BIFAO* 4) (Paris 1905), 1–15, Nr. 1, 4, 20. Zur Verwendung von Ostraka als billiger Beschreibstoff, H. Hunger, *Zur Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur* (Zürich 1961), 30.

[64] *The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices: Codex I*, Hrsg. von J. M. Robinson (Leiden 1977), Taf. I, 20; auf Taf. Ib das oben, p. 34, genannte "flyleaf." Zur Datierung M. Krause, "Die Texte von Nag Hammadi," in *Festschrift H. Jonas* (wie in Anm. 58), 224f.; Vielhauer, *Urchristliche Literatur* (wie in Anm. 12), 257f.

[65] Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 178. Zum Anschluß an Phil. 2,7f. J. E. Ménard, *L'Évangile de vérité* (Nag Hammadi Studies 2) (Leiden 1972), 100. Dagegen in den Chester Beatty Paulinen ohne Ligaturs: $\overline{\text{CTPOY}}$ Phil. 2,8; s. Anm. 69.

[66] Z.B. Pierpont Morgan M 600, frühes 10. Jahrhundert: Ps. Cyrillus Hierosolymitanus, *Omelie copte sulla Passione, sulla Croce, e sulla Vergine* (Testi e documenti per lo studio dell'antichità 65), Hrsg. A. Campagnano (Mailand 1980), z.B. 96, 102; weiteres *RBK* V, 36.

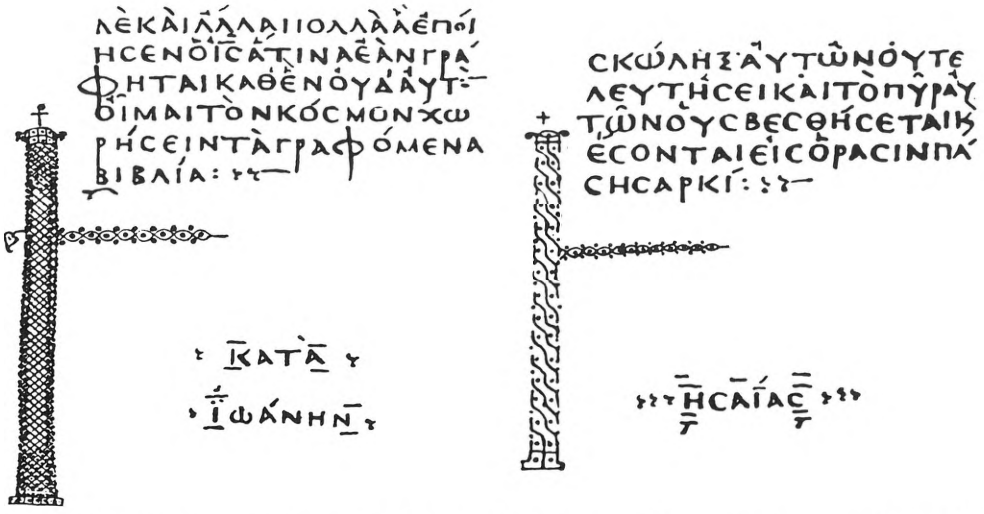
[67] Traube, *Nomina Sacra* (wie in Anm. 22), 118ff.; Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 174f.

[68] F. G. Kenyon, *The Chester Beatty Biblical Papyri, III Suppl., Pauline Epistles*, Bd. I, *Text* (London 1936); Bd. II, *Plates* (1937); Aland, "Bemerkungen" (wie in Anm. 23), 124; Metzger, *Early Versions* (wie in Anm. 24), 101f.; van Haelst, *Catalogue* (wie in Anm. 21), Nr. 497, zur Frage der Herkunft s. Nr. 7.

[69] Kontraktion ohne Ligatur beim Substantiv: 1 Kor. 1,18 = Kenyon, *Chester Beatty* (wie in Anm. 68), Bd. I, 53, Bd. II, fol. 39v. Ferner Eph. 2,16; Gal. 5,12 und 6,13; Phil. 2,8 und 3,19; Kol. 1,20 und 2,14; Hebr. 12,2. Beim Verb z.B. 1 Kor. 1,23: $\overline{\text{ECTN}}$ = ἐσταυρωμένον, dagegen 1 Kor. 2,3: $\overline{\text{ECTPΩMENON}}$. Insgesamt fällt Unsicherheit und Inkonsequenz der Kontraktionen auf; so z.B. 1 Kor. 3,21 $\overline{\text{ANOIC}}$ für ἀνθρώποις (profan).

[70] Sinaiticus mit Ligatur: fol. 130r, Apk. 11,8: $\overline{\text{EC⸗ΩΘH}}$ (Traube, *Nomina Sacra* [wie in Anm. 22], 119; Aland, "Bemerkungen" [wie in Anm. 23], 175); ebenso fol. 60r, Jo. 19,20, Nachtrag am Rand (Martin und Barns, *Évangile de Jean, Suppl.* [wie in Anm. 24], 8; Aland, "Bemerkungen"). Dagegen fol. 28, Mk. 15,15: INA $\overline{\text{CTPΘH}}$ (Traube, op. cit., 119; und Aland, loc. cit.).

[71] Kl. Junack, "Abschreibpraktiken und Schreibergewohnheiten," in *New Testament Textual Criticism: Essays in Honor of Bruce M. Metzger* (Oxford 1981), 277–295, bes. 291.



Textabb. 1a und 1b. Schlußtitelornamente aus dem Codex Vaticanus, Bibl. Vat. gr. 1209, pp. 1382 u. 163 (Zeichnung: Th. Zollt)

strich!) hat, dazu ein kleines als Coronisbekrönung (Textabb. 2).[72]

Hier ist also der Schritt zur Loslösung aus dem Wort- und Textzusammenhang und hin zum Bild getan, die Ligatur ist auf dem Weg zum selbständigen Symbol. Gänzlich abgelöst vom Ornament sodann ist das freistehende Staurogramm über dem Text von P. Taur. Inv. 27, ein kleines Blatt mit Psalm 1,1 (Textabb. 3).

Das Blatt war ursprünglich gefaltet und diente offenbar als Phylakterium, das Staurogramm hat hier also magisch-apotropäische Konnotation. Roberts' Vermutung "fourth century(?)" wird, entgegen der Frühdatierung Traversas,[73] durch die erst im 4. Jahrhundert greifbare Verselbständigung der Ligatur bestätigt. Den Ablauf dieses Prozesses veranschaulicht versuchsweise nachfolgende Zeittabelle.

Textabb. 2. Schlußtitelornament aus dem Codex Sinaiticus, London, British Museum, Add. 43 725, fol. 68 (Zeichnung: Th. Zollt)

um Mitte 2. Jh.:	P. Yale I	[T]
um 200:	P^{66}	C☩OY
Anf. 3. Jh.:	P^{75}	C☩ON
3. Jh.:	P^{45}	C☩NA[I
Anf. 4. Jh.:	Cod. Vat. gr. (B)	☩ u. †
um Mitte 4. Jh.:	Cod. Sinait. (ℵ)	☩
4./5. Jh.:	P. Taur. 27=T. gr. 1	☩

Textabb. 3. Papyrusblatt (Phylakterium?) mit Psalm 1,1, Turin, P. Taur. Inv. 27 (Zeichnung: Th. Zollt)

[72] Nordenfalk, *Zierbuchstaben* (wie in Anm. 40), 102–105, Fig. 23, 24, der wegen schlichterer Zierformen dem Cod. Sinaiticus zeitliche Priorität gibt. Dagegen W. G. Kümmel, *Einleitung in das Neue Testament*, 20. Aufl. (Heidelberg 1980), 461f.; und O. Stegmüller, *Geschichte der Textüberlieferung*, Bd. I (Zürich 1961), 171f.: Vaticanus Graecus 1209, "frühes 4. Jahrhundert"; Sinaiticus, "um Mitte 4. Jahrhundert"; K. und B. Aland, *Der Text des Neuen Testaments* (wie in Anm. 40), 114, und B. Metzger, in *Evangelisches Kirchenlexikon*, Bd. I (Göttingen 1986), 467, s.v. "Bibelhandschriften," datieren beide Handschriften: "4. Jahrhundert."

[73] Roberts, "P. Yale 1" (wie in Anm. 49), 28; idem, *Manuscript, Society and Belief* (wie in Anm. 31), 83; van Haelst, *Catalogue* (wie in Anm. 21), Nr. 84, gegen A. Traversa, "Notizie di papiri greci inediti del Museo Egizio di Torino," in *In Memoriam Achillis Beltrami* (Varese 1954), 236ff.; und I. Cecchetti, "Un interessante documento dei primi tempi del Cristianesimo in Egitto," in *Miscellanea Giulio Belvederi* (Collezione "Amici delle Catacombe" 23) (Vatikan 1954), 557ff., die beide "um 200 n.Chr." datieren.

Textabb. 4a. Solidus "Victoria Constantini," Konstantin d. Gr., 336/337 n.Chr. (Zeichnung: Th. Zollt)

Textabb. 4b. Solidus "Gloria Romanorum," Kaiser Valens, 367/375 n.Chr. (Zeichnung: Th. Zollt)

VII. Einordnung in den geschichtlichen Rahmen: Sinndeutung

Die Entwicklung der Tau/Rho-Ligatur vom Schriftzeichen zum Symbol, der wir nachzugehen suchten, verläuft parallel zur wachsenden Bezeugung des Kreuzes in der darstellenden Kunst, ohne daß jedoch direkte Verbindungen nachweisbar wären. Gleichwohl ist der Vorgang nicht abgelöst aus dem größeren zeitgeschichtlichen Rahmen zu sehen. Auf die Kreativität der christlichen Kunst des 4. Jahrhunderts hat Kurt Weitzmann nachdrücklich hingewiesen.[74] Für das Kreuz setzt die Wende ein mit Konstantins Vision des "caeleste signum"—vermutlich ein Staurogramm[75]—vor der siegreichen Schlacht des Jahres 312 am Pons Milvius, die dem Kreuz den Charakter des Siegeszeichens und den Platz in der Staatskunst eingebracht hat.[76]

Wie die Entwicklung sich auf die Darstellung des Staurogramms ausgewirkt hat, kann hier nur angedeutet werden. Zu den frühesten Kreuzmotiven in der Münzkunst gehört das freischwebende Staurogramm auf den Solidi 'Victoria Constantini' des Jahres 336/337 aus Antiochia (Textabb. 4a) und 'Gloria Romanorum' des Kaisers Valens, 367/375 n.Chr. aus der gleichen Offizin (Textabb. 4b), beidemale freilich nur als Emissionszeichen beigegeben.[77]

Hauptthematisch dagegen erscheint in der Staatskunst das Staurogramm um 400 n.Chr. im Deckenrelief der Eingangskammer zur Arkadiussäule in Konstantinopel, gemmengeschmückt und durch Alpha/Omega auf Christus hinweisend.[78] Neben der staatlichen Komponente wirkt die Kreuzverehrung auf die Darstellung ein. In der kirchlichen Monumentalkunst erscheint das Staurogramm im Sternenhimmel als Kuppelmosaik des Baptisteriums San Giovanni in Fonte zu Neapel, um 400 n.Chr., auch hier mit A/O, von der Gotteshand bekrönt, darüber in der Rahmung der Phoenix (Fig. 1), das Ganze sicher nicht ohne inneren Bezug auf das Taufgeschehen.[79] In das 5. Jahrhundert datiert Noll das freiplastische Staurogrammkreuz (Bronze; 54,7 cm H.) mit A/O-Pendilien, in Wien (Fig. 2). Die Bleiverdübelung am Kreuzfuß bezeugt ursprüngliche Aufstellung als "selbständiges Kultdenkmal," wie es im 6. Jahrhundert Paulos Silentiarios als Ausstattungsstück der Hagia Sophia beschreibt.[80]

Vor dem Hintergrund der Kreuzverehrung ist auch eine Sinndeutung des Staurogramms zu sehen, die mittels Isopsephie für die Tau/Rho-Ligatur als Symbolwert ermittelt: "Im Kreuz ist Hilfe (Heil)." Die übliche Zuschreibung an Ephraem Syr. († 373 n.Chr.) als Autor kann freilich nicht überzeugen, da griechische, nicht syrische Zahlenwerte zugrundegelegt sind.[81]

In diesen zeitgeschichtlichen Rahmen gehört auch

[74] K. Weitzmann, "Book Illustration of the Fourth Century. Tradition and Innovation," in *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Trier 1965 (Berlin 1969), 257–281, Neudruck in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Princeton 1971), 96–125.

[75] Zur Diskussion: *RBK* V, 39–43 (Lit.).

[76] E. Dinkler, "Das Kreuz als Siegeszeichen," in *Signum Crucis* (wie in Anm. 8), 55–76. Zum Kreuz im staatlichen Bereich: *RBK* V, 43–59, Abb. 6; M. R. Alföldi, "Historische Wirklichkeit—historische Wahrheit: Constantin und das Kreuzszepter," in *Migratio et Commutatio: Festschrift Th. Pekáry* (St. Katharinen 1989), 318–325.

[77] P. Bruun, "The Christian Signs on the Coins of Constantine," *Arctos*, N.F., 3 (1962), 29ff.

[78] Nordenfalk, *Zierbuchstaben* (wie in Anm. 40), Bd. I, 52, Fig. 13.

[79] J. Wilpert-W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jh.* (Freiburg, Basel und Wien 1976), Taf. 8, 31–37; E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe* (Köln und Opladen 1964), 61, Abb. 24. In den christologischen Kreuzbeigaben A/O und in der Kreuzform des Staurogramms in Neapel klingen die Kerngedanken des Taufaktes, Versiegelung auf Christus und συνσταυρωθῆναι an.

[80] R. Noll, *Vom Altertum zum Mittelalter: Katalog der Antikensammlung*, 2. Aufl., Bd. I (Wien 1974), 34, Nr. 12. Paulos Silentiarios, *Descriptio ambonis*, 206–208: P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius* (Leipzig 1912), 302f.

[81] Τὸ δὲ ἐπάνω P σημαίνει βοήθια [*sic*] ψηφιζόμενον ἑκατόν: Das P [sc. über dem Kreuz] bedeutet βοήθια, was dem Zahlenwert von 100 entspricht. Das heißt [Rho]: ρ = 100 = βοήθια [= 2 + 70 + 8 + 9 + 10

Athanasios von Alexandria (†377) mit seinen Spätschriften des Jahres 371/372, in denen er als zentrales Anliegen "τὰ περὶ τοῦ θείου σταυροῦ" betont und in unmittelbarem Anschluß an Paulus, 1 Kor. 1,18, seinen Lesern "τὴν περὶ τοῦ θείου σταυροῦ διδασκαλίαν" nachdrücklich in Erinnerung ruft.[82]

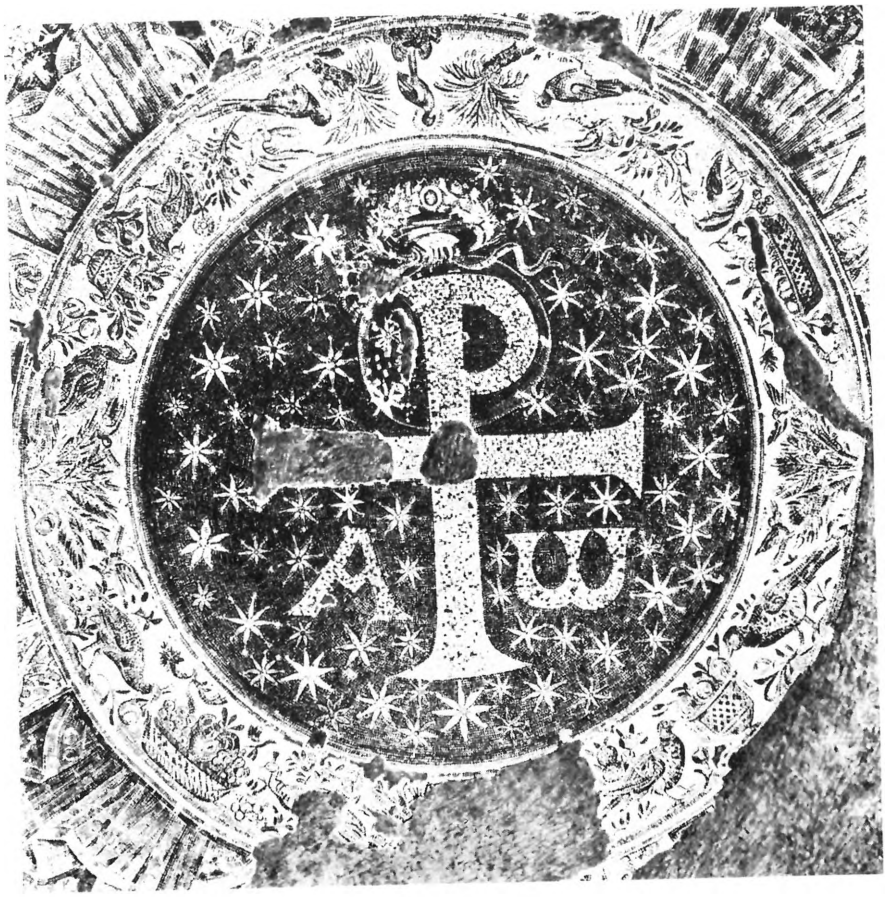
Für das Staurogramm bleibt festzuhalten: Auch als Symbol verbleibt ihm eine Assoziation zum Kreuzesgeschehen, die es seiner ursprünglichen Einbettung in das nomen sacrum der biblischen Handschriften verdankt. In dieser 'buchstäblichen' Verwurzelung liegt seine sachliche und zeitliche Priorität gegenüber dem Christogramm. Für die Geschichte des Kreuzes ergibt sich mit dem Staurogramm eine Linie, die zurückreicht vom 'Symbol' zu dem ins 'Wort' integrierten Schriftzeichen und mit diesem in die früheste Zeit des schriftlich fixierten Bekenntnisses zum λόγος τοῦ σταυροῦ.[83]

Heidelberg

+ 1]; cf. F. J. Dölger, *Sol Salutis* (Münster 1925), 74, der Autorschaft Ephraems annimmt. Zum Verfasserproblem bei Ephraem generell Altaner-Stuiber, *Patrologie* (wie in Anm. 20), 343.

[82] *Epistula ad Epictetum*, PG 26, 1052, B; und *Epistula ad Maximum*, PG 1089, z.B. 5; M. Tetz, "Das kritische Wort vom Kreuz und die Christologie bei Athanasius von Alexandria," in *Festschrift Dinkler* (wie in Anm. 4), 447–465.

[83] Das manuskript wurde abgeschlossen im Februar 1991.



1. Neapel, San Giovanni in Fonte, Kuppelmosaik

2. Wien, Kunsthistorisches Museum, Bronzekreuz

Geography and Politics in Early Christian Ornament in Greece

ALISON FRANTZ

THE SUBJECT of geography and politics in the Early Christian world is an intimidating one. The same may be said of Early Christian architectural ornament—a pervasive ingredient of the art of the period. But the interaction of a small part of these two areas may illuminate one corner of the whole subject. The focus of this brief study is the contrast between Athens and Constantinople, historically, ideologically, and artistically. But let us begin with a summary of the background against which these two elements met and diverged.

The transfer of the capital of the Roman Empire to Byzantium, along with major changes to the empire as a whole, had a profound effect on Greece. The Via Egnatia, running from Byzantium, through Thrace and Macedonia, to Dyrrachium, had long served the trade routes from farther east. It now became the main line of communication between the eastern and western divisions of the empire, thus leaving all of Greece to the south cut off from the mainstream of events.

The Herulian raid of A.D. 267 devastated much of Athens, and it was not until the first half of the fourth century that recovery began in earnest. The rehabilitation of buildings of the classical period (the only ones susceptible of repair), for example the Theater of Dionysos and the Odeion of Agrippa, preserved the pagan flavor of the city. In return for its general neglect, Greece, and especially Athens, enjoyed a certain amount of independence. The intellectual life of the city suffered little interference from the authorities, with the schools of philosophy and rhetoric continuing to teach pagan culture; thus Athens could present itself, if not as a rival, at least as an entity distinct from Constantinople.

With the triumph of Christianity the organization of the Church followed in the main the divisions of the Roman Empire as set up by Diocletian. The major sees (later called patriarchates) were at first Rome, which included the dioceses of Dacia and Macedonia, Alexandria, and Antioch. The primacy of Rome was accepted from the beginning. At the Council of Constantinople in 381, Constantinople demanded and received a place of honor second only to that of the "Old Rome," by virtue of its being called "New Rome," but without defining any limits, rights, or authority. Alexandria and Antioch were thus moved to third and fourth places; Jerusalem was then added and given fifth place. Finally, in 451, the Council of Chalcedon formally bestowed on Constantinople authority over the dioceses of Thrace, Asia Minor, and Pontica.

In the meantime the diocese of Illyricum, which included Dacia and Macedonia, was and continued to be a bone of contention between east and west, even though officially subject to the patriarchate of Rome. However, as a result of some intense rivalry between Bishop Ambrose of Milan and Pope Damasus for authority over the diocese, Damasus's successor, Siricius, appointed the occupant of the see of Thessalonike, the chief city of the Macedonian diocese, his vicar, with authority over the consecration of all bishops in the diocese. This was now called the vicariate of Illyricum. Still nominally subject to Rome, it nevertheless came under the sway of Constantinople. The vicariate was renewed by several popes and was well established by 395.[1]

Much remains obscure about the actual workings of the Church at the lower levels of the hierarchy. The present study is confined to the diocese of Macedonia. Lacking the written word we may turn to some concrete illustrations, for example, in the field of architectural ornament. Being a relatively minor art, architectural ornament is less subject to outside influences and, except

[1] A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire: 284–602* (Norman, Okla. 1964), vol. I, 211–212; vol. II, 888–889; F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of Saint Andrew* (DOS 4) (Cambridge, Mass. 1958), 25–29. The complexities and vicissitudes of the diocese of Illyricum lie outside the scope of this study. Suffice it to say that it remained officially under Rome until 732–733, when Leo III transferred it, with some other possessions, to the patriarchate of Constantinople. The subject is treated in detail, with extensive bibliography, by Milton Anastos in "The Transfer of Illyricum, Calabria and Sicily to the Jurisdiction of the Patriarchate of Constantinople in 732–733," *SBN* 9 (1957), 14–31.

for systematic plundering, for instance, after the Fourth Crusade in 1204, is less likely to have moved far from its place of origin.

What Athens gained in intellectual independence it lost in breadth of exposure to the diverse artistic currents from which the rest of the empire drew so freely. Nowhere is this more clearly reflected than in architectural ornament, which was an essential element of the basilicas that sprang up all over the empire. A marked difference has long been recognized between the quality and character of architectural ornament in the areas dominated by Athens and by Constantinople. A systematic study of this subject on the order of Gabriel Millet's classic examination of the Greek school of Byzantine architecture would be welcome.[2] In the absence of such an exhaustive exploration, I shall make a few general observations to point out the main characteristics of each school, or orbit, with special attention to their political and geographical significance.

The two areas are generally well defined and include, in the Constantinopolitan orbit: Thrace and Macedonia, with the Via Egnatia and its long-established cities, including Thessalonike, Amphipolis, and Philippi, forming its southern boundary; in the Athenian, or Attic, orbit: Thessaly, central Greece, and the Peloponnese. The islands follow a different pattern.

The following brief survey of the Athenian group is based largely on photographs made by the author on the sites mentioned, supplemented by publications by Georgios Soteriou and Anastasios Orlandos. The selection, sometimes dictated by chance, sometimes by practical considerations, offers a sampling that I believe is sufficient to give an accurate picture of the incidence within the group. The sites considered are the following (listed alphabetically, not by number of examples): *Attica*: Amarousi, Brauron, Dervenosalesi (Kithairon), Kaisariani, Paiania; *Central Greece*: Arkitsa (Lokris), Chaironeia, Delphi, Hosios Loukas, Kambia (Boeotia), Skripou, Thebes; *Peloponnese*: Corinth, Epidauros, Geraki, Kyparissos (Mani), Ligourio, Merbaka, Nemea, Sikyon, Sophiko (Corinthia), Sparta; *Islands*: Aegina, Euboea (Batheia, Chalkis, Limni, Psachna), Keos, Kythnos, Salamis.

The basic element in the standard repertory of both schools is, of course, the acanthus leaf, which first came into popularity in classical Greece in the Corinthian capital. In the two schools, however, it took two very different courses: in the Attic school it maintained its identity, while in the school of Constantinople it became almost, sometimes totally, unrecognizable.

Let us begin with the Attic school. The commonest motif in the Early Christian period goes back to the classical leaf and dart. By the Early Christian period it developed into an alternation between the acanthus (whether the true or the "acanthus mollis" type) and a plain stemless leaf (Fig. 1). Variations occur chiefly with the introduction of a cross, sometimes casually without affecting the basic pattern, sometimes as a central element flanked by acanthus leaves that sprout extra lobes linking it to the surrounding design (Fig. 2). In other examples the cross is enclosed in a circle, the acanthus leaves serving merely as a frame or as punctuation (Fig. 3). Within these variations each unit preserves its identity without encroaching on the other elements. Some frills may be added, but the Attic sculptor's imagination was limited (Fig. 4). In the area of Athens, little development of the Corinthian capital occurred for the simple reason that in Late Antiquity it was seldom necessary to carve a new capital: ruined buildings could always be cannibalized for capitals or even for whole columns, whether or not the match was perfect.[3]

In the Constantinopolitan school, on the other hand, an innovative technique was introduced that set the course for all architectural ornament within its orbit: the free use of the drill as a drawing instrument for purely ornamental purposes. From the first the marble-workers applied this technique to the universal repertory, for example, the Corinthian capital, to produce the lacy effect of the so-called Theodosian capital (Fig. 9), and the edges of acanthus leaves in other architectural members. An illuminating comparison may be made between two similar impost capitals with the same motif—a cross in a circle flanked by acanthus leaves—from Attica (Brauron, Fig. 5) and from Constantinople (Fig. 6).

As time went on and its possibilities were explored more fully, the new technique became, under the strong influence of eastern models, an end in itself. The intense contrast of light and shade created by carefully controlled drilling produced the dramatic two-dimensional effect characteristic of the work of the school of Constantinople. To adapt to this development, the plastic shape of the Corinthian capital gave way to that of a truncated cone, which from the sixth century became the norm. A capital in Basilica B at Philippi shows the acanthus already losing its identity as it becomes an overall pattern (Fig. 10). From here the possibilities were endless. The acanthus remains a constant ingredient, but can appear totally dismembered, its elements used simply as a basis for irrelevant motifs (Fig. 11). In

[2] G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine* (Paris 1916).

[3] Cf. the second period of the Pompeion, A. Frantz, *The Athenian Agora. Results of the Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, vol. XXIV, *Late Antiquity: A.D. 267–700* (Princeton 1988), 26–27.

Map 1. Major ecclesiastical sites in Greece in the fifth century A.D. (drawing: Amy Cassens)

other examples it retains its original form as a well-coordinated whole, a technique that reached its peak in the magnificent capitals of Hagia Sophia (Fig. 12).

The importance of ornament in a discussion of the place of Greece in the late empire lies in the distribution of the two styles. The Attic style, so far as I know, is never found in the area of the capital, while the Constantinopolitan never penetrated much below the Via Egnatia, with a few significant exceptions which point up rather than vitiate the distinction. One of these exceptions is the so-called Christian, or Phthiotic, Thebes at Nea Anchialos in Thessaly, on the Gulf of Volo.[4] It was outranked by Larissa, a metropolis to the northwest, in whose province it presumably lay and for which it would have been a convenient port. But Larissa's importance has now been obscured by the modern town built directly over it, leaving no visible traces of the earlier city. If excavation were possible it would do much to clarify the relationship.

We have few literary references to either city. At least one bishop from one or both of them is recorded as having attended Church councils in the fourth, fifth, and sixth centuries, beginning with Nicaea, while inscriptions from Nea Anchialos testify to a hierarchy of Church officials: bishops, presbyters, deacons, deaconesses, readers.[5] A minimum of four imposing basilicas were built at Nea Anchialos, evidently in about the middle or second half of the fifth century. The quality of the architectural carving not only is vastly superior to anything found in the Athenian orbit but is also charac-

[4] I follow current practice in retaining the modern name of Nea Anchialos in preference to the historically accurate "Thebes" or "Christian Thebes" or "Thessalian Thebes" to avoid confusion with the more celebrated Boeotian city of the same name. For a complete publication of the site and buildings as first excavated, see G. A. Soteriou, "Αἱ χριστιανικαὶ Θῆβαι τῆς Θεσσαλίας καὶ αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Ἑλλάδος," Ἀρχ.Ἐφ. 1929 (1931), 1–254. An update, with new discoveries, can be found in P. Lazarides, "Φθιώτιδες Θῆβαι, Ἱστορία, ἀνασκαφές, μνημεῖα," Ἀρχ.Ἐφ. (1987), 313–335; idem, Ἔργον (1989), 53–59.

[5] For the available historical evidence, see Soteriou, "Χριστιανικαὶ Θῆβαι" (as in note 4), 1–9.

teristic of what was produced in the area of Constantinople (Figs. 6 and 7). Many of the finest pieces were made of the white marble from the imperial quarries of Prokonnesos in the Sea of Marmara, a marble which is readily identifiable by its thick gray bands. Some of these pieces were almost certainly carved either at the quarries themselves or under the supervision of artisans brought from there. Other examples are of a blue-gray marble probably from nearby quarries. A comparison of impost capitals in Nea Anchialos (Fig. 7) and Thessalonike (Fig. 8) is instructive. The delicately carved capital in Nea Anchialos is representative of Constantinopolitan work at its best. The piece in Thessalonike (which has lost its lower element in the course of being transformed into a wellhead) derives from the same prototype (or pattern book?) but lacks the fine craftsmanship of the Nea Anchialos capital.

Another link with Constantinople at Nea Anchialos is a pair of capitals that stood in the tribelon between the narthex and nave of Basilica A (St. Demetrios).[6] These pieces belong to a fairly compact group known as "two-zone," with the upper row of acanthus leaves replaced by a variety of beasts, including lions, rams, and eagles. The pair is too battered to be illustrated here, but a number of similar examples exist in Constantinople and along the Via Egnatia, for example, at Philippi (Fig. 13), now in the museum at Kavalla, and Amphipolis.[7]

The second exception to the sharp geographical demarcation between the work of the two schools of carving is Corinth. As the capital of the province of Achaea, and, more significantly, as a metropolis, it deserved and received the same sort of attention that was bestowed on Nea Anchialos and Constantinople itself. Just below the ancient city, at Lechaion on the Gulf of Corinth, is a basilica that, like those at Nea Anchialos, must have been closely associated with Constantinople.[8] Nothing comparable in size and magnificence has been found elsewhere in the Athenian-dominated area, and here we see the same distinction as at Nea Anchialos between the finer pieces, made of Prokonnesian marble, and the lesser members, sometimes made of Pentelic, sometimes of other marbles. Pride of place was of course given to the columns of the nave with their Theodosian capitals (Fig. 9). Their decoration and the quality of the carving place them firmly in the Constantinopolitan orbit; the Prokonnesian marble confirms the connection. But the contrast with Constantinople is greater here than at Nea Anchialos because a good deal of the lesser ornament is in the Attic tradition, e.g., a simple molding from the basic Athenian repertory, obviously intended for an inconspicuous place (Fig. 1). A building on this scale would have demanded an army of marble-workers, so we may conclude that the imperial government, which must have sponsored the undertaking, sent its own skilled technicians for the most important pieces (and probably the capitals, which were already carved at the quarries), leaving the rest for local craftsmen.

A third city may now be included among those geographically remote from the capital but showing Constantinopolitan influence: Nikopolis in Epiros, a metropolis with four basilicas, at least two dating from the second half of the fifth century. One of these, the basilica of Doumetios, who was a high priest, has long been known for its floor mosaic, one of the finest in Greece.[9]

More useful in the present context is the basilica of Alkison (Basilica B), whose gift is recorded in mosaic in a small chapel attached to the southwest corner of the main church. Although no significant Early Christian ornament has survived the long periods of neglect and pillaging, an investigation carried out after Soteriou's initial report provided some welcome and useful information.[10] The completion of the excavation of the building showed that it was an elegant five-aisled (not three-aisled) basilica with twelve columns in each of the four colonnades. Most of the columns (all fragmentary) were of Prokonnesian marble. Two smaller columns of reddish Laconian stone probably came from the templon. A surprising factor in the building's history is a series of elaborately carved ceiling coffer slabs from a Roman building of perhaps the third century, which were reused to line the walls, at ground level, of the stairways in the ambo of Alkison's basilica.[11] The fresh condition of these and a few other architectural members (probably from the same building) that lay scattered about suggests that the original building may have been destroyed by Alaric or another barbarian invader shortly before the construction of the basilica, leaving much decorative material available for its builders.

The ambo itself received special care. The two stair-

[6] Ibid., 60, figs. 61, 62.

[7] The group has been analyzed in detail in its present context by R. Kautzsch, *Kapitellstudien: Beiträge zu einer Geschichte des spätantike Kapitells im Osten vom vierten bis in siebente Jahrhundert* (Berlin and Leipzig 1936), 152–165, and, with special reference to the origin of the type, by M. van Lohuizen-Mulder, "The Two-Zone Capitals," *BABesch* 64 (1989), 193–202; E. Kitzinger, "The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks," *DOP* 3 (1946), 61–71; and F. W. Deichmann, "Zur Entstehung der spätantiken zweizonen-Tierkapitelle," in Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, vol. I (Athens 1965), 136–144.

[8] Brief excavation reports appeared annually in Ἔργον from 1956 to 1961 (final publication [1961], 141–148).

[9] Soteriou, "Χριστιανικαὶ Θῆβαι" (as in note 4), 201–202 (B), 206–207 (A), 219–220, fig. 48 (mosaic). Only these two basilicas need concern us here.

[10] A. Orlandos and G. Soteriou, "Ἀνασκαφαὶ Νικοπόλεως," Πρακτ. Ἀρχ.Ἑτ. (1937), 78–83.

[11] Ibid., 79, figs. 1–4.

ways, which approached from opposite directions, left an open interval for the floor of the pulpit, which rested on a column. The actual floor consisted of an ancient statue base (diameter 1.35 m, height 0.27 m) carved all around with a (Hellenistic?) scene of Greeks and Amazons. But the side that was to be visible in its Christian phase was chiseled away and filled with a mosaic showing portraits of one male and one female, believed to be the donor, Alkison, and his wife.[12]

The fourth and final exception to the established pattern is Gortyna, a metropolis responsible for all the bishoprics in Crete. A Theodosian capital and a few lesser pieces of the Constantinopolitan school testify to its orientation.

To sum up the significance of ornament in the history of Greece in Late Antiquity: the distribution of the work of the two schools, with the exceptions noted above, confirms the conclusions drawn from the largely negative evidence of the historians. Politically, and, even more important, ideologically, Greece south of the Via Egnatia was virtually ignored by the central government except in one specific circumstance: all of the four exceptions were metropoles, counting Nea Anchialos (Thebes) for Larissa, and in fact these were the only metropoles in the fifth century.

Was there any reason for this sudden rash of church building with an imperial flavor in an area noted for its provincial nature? Our knowledge of the day-to-day workings within the ecclesiastical administration of the diocese of Macedonia has many gaps, but one possibility comes to mind: the Council of Chalcedon in 451, which gave Constantinople formal authority over the dioceses of Thrace, Asia Minor, and Pontica. With the vicariate of Illyricum, including the diocese of Macedonia, already under the effective control of Constantinople, the "New Rome" almost overnight greatly expanded its power and prestige.

Is it possible that this epoch-making event provided the impetus for such unprecedented and costly activity? Numismatic evidence places the beginning of construction of the Lechaion basilica during or shortly after the reign of Marcian (450–457),[13] and Soteriou determined that the two basilicas he excavated at Nea Anchialos were built in the middle or second half of the fifth century.[14] Cause or coincidence? While certainty will never be possible, Nikopolis makes a contribution here. Alkison, an archbishop, is known to have taken part in the Council of Chalcedon.[15] This might have been a fitting tribute to the event.

The foregoing may provide a footnote to a seldom discussed problem. The church of St. Paraskevi in Chalkis has received little attention beyond the recognition that it was rebuilt from its foundations by the Franks or Venetians after the Fourth Crusade in 1204, hence the pointed arches in the nave. The capitals, however, and probably their columns, as well, were obviously taken from a much earlier building. Given the disparity between the high level of competence seen in these members and the provincial quality of a considerable number of architectural fragments in the Chalkis museum, a local origin for the columns and capitals in the present church is out of the question. The pieces in the museum, on the other hand, might well have been made for an earlier church on this site. It should be noted, too, that these capitals and moldings are all characteristic of the Attic school, as befits their geographical location. (Similar examples were seen at four other sites on Euboea.) But everything about those now in the present church bespeaks a Constantinopolitan origin: the Prokonnesian marble, the skilled craftsmanship, and one final aspect: the very close resemblance observed by Kautzsch between one of the capitals in Nea Anchialos (Soteriou, fig. 53) and two of the capitals in Chalkis (one is illustrated here as Fig. 14).[16] It may be possible to carry the matter one step further: Nea Anchialos was completely destroyed in the middle of the seventh century and remained a wasteland and a source of useful marble and building material.[17] Geographically and practicably, the distance between the ports of Chalkis and Nea Anchialos was not unmanageable. Spoils taken by the Crusaders from Constantinople have been found much farther afield, so it is not impossible that the columns and capitals in St. Paraskevi in Chalkis originated in Nea Anchialos.

Princeton, New Jersey

[12] G. Soteriou, "Ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι ἐκ Νικοπόλεως τῆς Ἠπείρου," Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ. 23 (1953), 519–523.

[13] G. Soteriou, Ἔργον (1960), 129.

[14] Soteriou, "Χριστιανικαὶ Θῆβαι" (as in note 4), 97, 138.

[15] Soteriou, "Ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι" (as in note 12), 522.

[16] Kautzsch, *Kapitellstudien* (as in note 7), 77.

[17] Soteriou, "Χριστιανικαὶ Θῆβαι" (as in note 4), 8–9.

1. Lechaion, basilica, molding

2. Sophiko (Peloponnese), molding

3. Athens, Asklepieion, molding

4. Athens, Agora, molding

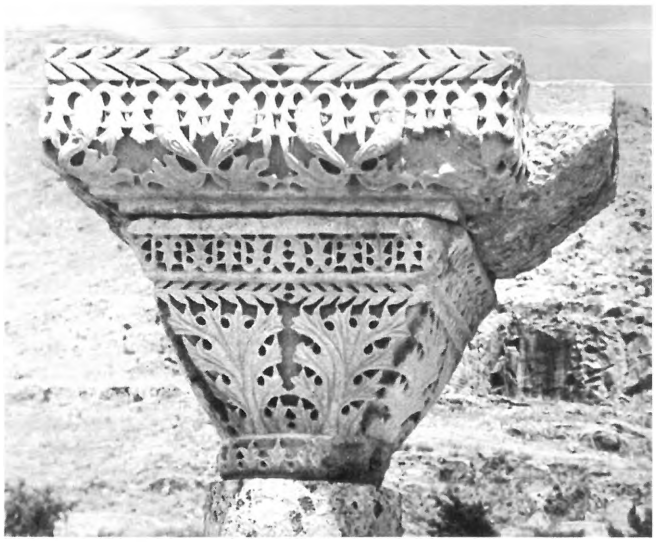
5. Brauron, Attica, impost capital

6. Istanbul, Archaeological Museum, impost capital

7. Nea Anchialos, impost capital

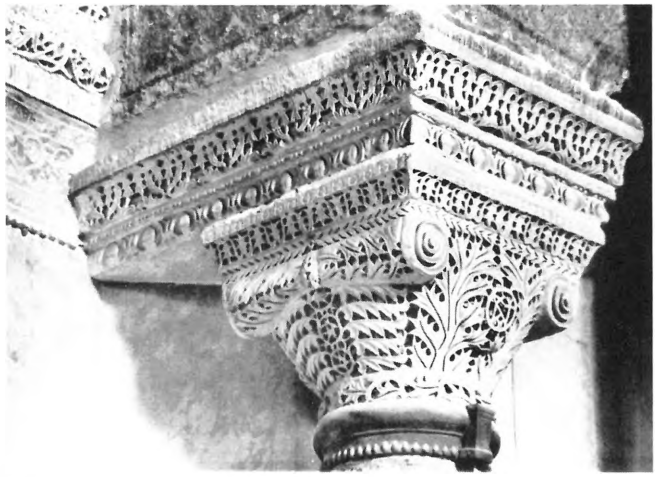
8. Thessalonike, impost capital

9. Lechaion, basilica, capital



10. Philippi, Basilica B, capital

11. Istanbul, Archaeological Museum, capital



12. Istanbul, Hagia Sophia, capital

13. Kavalla, Archaeological Museum, capital

14. Chalkis, church of St. Paraskevi, capital

Les trois fragments d'ivoire de Berlin, Paris et Nevers

DANIELLE GABORIT-CHOPIN

DEUX CÉLÈBRES FRAGMENTS d'ivoire provenant d'un même ensemble avaient pu être confrontés à New York, en 1979, lors de l'exposition *Age of Spirituality*: les "scènes de la vie du Christ" de Berlin et les "miracles du Christ" de Paris.[1] Si l'on s'accorde généralement pour dater ces deux pièces des premières décennies du Ve siècle, en revanche, la localisation de l'atelier qui les produisit et surtout la nature de l'ensemble auquel ils participaient, ont fait l'objet de discussions.[2] Or ces deux ivoires comptent parmi les pièces essentielles de la sculpture sur ivoire du haut Moyen Age puisqu'ils ont été reconnus comme l'un des modèles dont se sont directement inspirés les ivoiriers du IXe siècle, et qu'ils permettent ainsi de comprendre le processus de la Renaissance carolingienne.[3]

Les deux fragments (Figs. 1–4) ont la forme de hautes plaquettes rectangulaires, sur chacune desquelles des galons décoratifs délimitent trois scènes. L'ivoire de Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) acquis en 1902, se trouvait, au moins dès 1860, dans la collection Ferdinand Mallet à Amiens.[4] Trois épisodes de la vie du Christ y sont superposés (Fig. 1): en haut, le Massacre des Innocents montre Hérode barbu, les cheveux courts ceints d'un diadème, trônant dans un fauteuil, les pieds sur une estrade près de laquelle repose le cadavre d'un enfant; devant lui, un serviteur tue un autre enfant en le soulevant pour le jeter violemment à terre, selon l'iconographie dont Baldwin Smith a souligné l'intérêt;[5] au second plan et à l'arrière-plan, les deux mères échevelées hurlent leur désespoir, l'une d'elles levant les bras au ciel. En dessous, se déroule le Baptême du Christ: dans le Jourdain représenté comme une sorte de cascade bordée d'une falaise de rochers, le Christ, de petite taille, se tient nu, sous la colombe du Saint-Esprit; saint Jean-Baptiste, beaucoup plus grand, pieds nus sur la rive, se penche pour le baptiser, sans lâcher son *pedum*, le bâton de berger. Le Précurseur est vêtu d'une tunique courte, serrée à la taille, et sa barbe soigneusement taillée, ses cheveux bien peignés sont ceux d'un notable romain. La scène inférieure est consacrée au miracle de Cana: le Christ jeune, imberbe, drapé à l'antique et chaussé de sandales, debout dans une attitude qui rappelle celle, traditionnelle, de l'orateur, lève la main droite et tient de la main gauche un *rotulus*; le personnage aux cheveux courts, à sa gauche, serre également un *rotulus* dans sa main, tandis qu'à droite, un

[1] *Age of Spirituality*, cat. d'expos., Metropolitan Museum of Art (New York 1979), nos. 406, 407 (notices par L. Kötzsche).

[2] Cf. notamment: A. Darcel, "Exposition archéologique d'Amiens," *GBA* 7 (1860), 102; Rohault de Fleury, *La Messe*, vol. VI (Paris 1888), 119; E. Molinier, "L'art français au Trocadero," *GBA* (1899), 151; G. Stuhlfauth, *Altchristliche Elfenbeinplastik* (Freibourg et Leipzig 1896), 47–49; A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, vol. I (Berlin 1914), 10, fig. 6; E. B. Smith, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence* (Princeton 1918), 237ss.; W. F. Volbach, *Die Bildwerke des deutschen Museums*, vol. I, *Die Elfenbeinbildwerke* (Berlin 1923), no. 2719, pl. II; O. M. Dalton, *East Christian Art* (Oxford 1925), 204; J. J. Marquet de Vasselot, "Un ivoire chrétien récemment acquis par le musée du Louvre," *MonPiot* (1927), 175–187; H. Pierce et R. Tyler, *L'art byzantin* (Paris 1932–34), vol. I, no. 97; E. Capps, "The Style of the Consular Diptychs," *ArtB* 10 (1927–28), 64–65; C. R. Morey, *Early Christian Art* (Princeton 1942), 271, fig. 143; K. Wessel, "Eine Gruppe oberitalienischer Elfenbeinarbeiten," *JDAI* 63/64 (1948/49), 122–124, figs. 1–3; *Avori dell'Alto Medioevo*, cat. d'expos. (Ravenna 1956), no. 14; *Miracula Christi*, cat. d'expos. (Utrecht 1962), no. 55; *Karl der Grosse*, cat. d'expos. (Aachen 1965), nos. 508–509 (notices par H. Schnitzler); V. Elbern, "Die Fragmente eines frühchristlichen Elfenbeinwerke. Diptychon oder Kästchen?" dans *Festschrift für K. H. Usener* (Marburg 1967), 1–10; L. Kötzsche-Breitenbruck, "Zur Ikonographie des bethlehemitischen Kindermorde in des frühchristlichen Kunst," *JbAC* 11–12 (1968–69), 108, pl. 18; H. Schnitzler, "Kästchen oder fünfteiliges Buchdeckel?" dans *Festschrift für Gert Von der Osten zum 60. Geburtstag* (Cologne 1970), 24–32; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3e éd. (Mainz 1976), nos. 112–113 (avec bibliographie détaillée); W. F. Volbach, "Avori delle capitali tardoantiche," *CorsiRav* 25 (1978), 272–274; *Age of Spirituality* (comme dans n. 1), nos. 406, 407; D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age occidental* (Fribourg 1976), 22, no. 15; *A l'aube de la France*, cat. d'expos. (Paris 1989), nos. 32–34; *La Neustrie*, cat. d'expos. (Rouen 1985), no. 118 (notice par D. Gaborit-Chopin).

[3] Cf. en particulier, Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (comme dans n. 2), 10. Les deux ivoires sont régulièrement cités depuis dans les études sur l'ivoirerie carolingienne.

[4] No. J. 27 19. Cf. Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 112, fig. 60. H. 20 cm; L. 8,1 cm.

[5] Smith, *Early Christian Iconography* (comme dans n. 2), s'appuyant notamment sur l'iconographie du Massacre des Innocents, avait suggéré de rattacher ce groupe d'ivoires à un atelier provençal.

jeune serviteur en tunique courte s'active pour remplir de vin les grands vases ronds. Les deux scènes supérieures sont bordées sur trois côtés d'une rangée d'oves et de rais-de-coeur et, en bas, d'une suite d'olivettes alternant avec une double barrette, alors que le miracle de Cana est entièrement entouré d'oves et de rais-de-coeur. Sur toute la hauteur de la plaquette, à droite, court un galon d'olivettes et de barrettes, tandis que tout le long de l'autre côté, à gauche, apparaît, en contre-bas, une réglette plate dont les extrémités sont taillées en biais. De nombreux trous, qui ne peuvent être tous d'origine, sont percés dans la partie centrale de la plaque et sa bordure. Au revers, le bord supérieur de la plaque, en biseau, porte une échancrure assez irrégulière; deux entailles "en sifflet," sur le côté, débouchent dans une profonde rainure creusée sur toute la hauteur, sous le long cordon d'olivettes et de barrettes de la face (Fig. 2).

Le fragment du musée du Louvre, acquis en 1926, provient de la collection Daguerre (Fig. 3); il se trouvait, avant 1844, entre les mains du comte Auguste de Bastard.[6] L'ivoire n'est pas en très bon état: il est très fendillé, comme celui de Berlin, mais il présente aussi des petits manques et des éclats. De plus, alors qu'il était lui aussi, à l'origine, d'un seul tenant, il a été scié de façon que chacune des scènes qu'il porte devienne un petit tableau indépendant. Cet acte de vandalisme n'est pas antérieur à la fin du XVIIIe siècle: en effet, une inscription à l'encre, "Chouet 1777. Dumousseau 1777," avait été tracée au revers de l'ivoire (Fig. 4). Antérieure au sciage de la plaquette, elle a été tronçonnée en même temps que son support et l'on peut, aujourd'hui, rétablir l'ordre initial des scènes en la reconstituant.[7]

A la partie supérieure, dans le miracle de la femme hémorroïsse, le Christ imberbe et juvénile, les cheveux longs, est semblable à celui des Noces de Cana de Berlin; deux apôtres l'accompagnent et la femme hémorroïsse, agenouillée sur la gauche, l'implore en saisissant un pan de son manteau. La scène centrale montre la Guérison du Paralytique qui s'éloigne joyeusement, emportant son lit dont le dossier est orné de montants en forme de dauphins. Enfin, le dernier miracle représente le Christ guérissant un possédé au visage hagard, aux longs cheveux hérissés, tandis que les porcs dans lesquels sont entrés les démons, se précipitent dans l'eau. Les trois scènes, comme deux des "tableaux" de l'ivoire de Berlin, sont encadrées sur trois côtés d'oves et de rais-de-coeur, la bordure inférieure étant d'olivettes et de doubles barrettes. On retrouve, comme à Berlin, le galon latéral d'olivettes, mais qui est ici à gauche et ne subsiste plus qu'en partie; à droite, il ne reste plus qu'un morceau de la réglette plate, en contre-bas. Au revers, la partie supérieure taillée en biais est également échancrée, au centre, par une ouverture mais ici régulière, et les deux encoches "en sifflet" sont visibles, mais sur le côté droit.[8]

Aux analogies que l'on peut relever dans la structure des deux fragments et dans leurs éléments ornementaux, correspond une parfaite homogénéité stylistique: la composition est toujours claire et lisible; le sculpteur a cherché à multiplier les plans et à suggérer la profondeur, mettant en valeur sa virtuosité par quelques "effets"—la position de trois-quart face d'Hérode, les têtes de face et légèrement renversées en arrière des mères du Massacre des Innocents ou celle du possédé—ou encore par le passage insensible du relief à la gravure, par exemple dans la tête de l'une des mères des Innocents, le buste du possédé ou le troupeau des porcs entrant dans l'eau. Les personnages sont encore très proches des modèles classiques; leurs proportions courtes leur donnent un aspect un peu massif; leurs attitudes, bien que pleines de vie, restent calmes, légèrement statiques, même dans des scènes violentes comme le Massacre des Innocents. Les corps, bien pleins, sont modelés avec nuance; les drapés retombent en rides souples; les visages, aux joues rondes, ont des traits caractérisés, des mentons lourds, des lèvres nettes, des narines marquées sur de petits nez courts, des yeux cernés par la double ligne des paupières et dont la pupille est indiquée par un coup de trépan. L'aspect des oreilles mérite d'être noté: bien dégagées par les cheveux courts de la plupart des personnages, elles sont implantées très haut et légèrement décollées. Enfin, sur les deux ivoires, les nimbes du Christ sont indiqués par une double ligne gravée, dont le tracé incertain trahit une adjonction tardive.[9]

Les constantes références aux modèles classiques, le sens encore affirmé de l'espace et des volumes justifient tout à fait la date au début ou dans les toutes premières décennies du Ve siècle qui a été donnée à ces deux ivoires. Toutefois, la localisation de l'atelier qui les a produit a été longuement discutée. Ils présentent des liens stylistiques étroits avec tout un groupe d'ivoires datés vers 400 ou au début du Ve siècle: les quatre plaquettes d'un coffret, sculptées de scènes de la Passion et de la Résurrection, du British Museum de Londres, vers 420–430,[10] la plaque des Saintes Femmes au tombeau et de l'Ascension de Munich, vers 400,[11] ou encore le

[6] OA 7876–7878; H. totale 19,7 cm; L. max. 7,9 cm. Cf. Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 113. L'ivoire est publié en 1844 comme étant dans la collection du comte Auguste de Bastard; cf. *Annales* 1 (1844), 12. Il fut directement acquis de M. Daguerre en 1926.

[7] Cette précision avait déjà été donnée par Marquet de Vasselot, "Un ivoire chrétien" (comme dans n. 2), mais semble avoir été oubliée depuis par les spécialistes qui ont étudié l'ivoire du Louvre.

[8] Ces deux encoches ont une largeur analogue à celles de l'ivoire de Berlin (environ 8–9 mm) et elles sont, comme à Berlin, distantes de 123 mm.

[9] Sur les deux ivoires, le Christ était donc, à l'origine, dépourvu de nimbe.

[10] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 116.

[11] Ibid., no. 110.

feuillet du diptyque des Lampadii de Brescia ou le diptyque de Probianus de Berlin, vers 400.[12] Bien que l'on ait pu songer, pour certaines de ces oeuvres, à une origine d'Italie du nord, milanaise ou ravennate,[13] il semble bien qu'elles soient, en fait, romaines. Et même si l'iconographie des deux ivoires de Berlin et Paris présente des points communs avec celle du diptyque en cinq parties du trésor de la cathédrale de Milan, probablement sculpté à Milan même, elle se réfère, en fait, à la tradition romaine.[14]

L'appartenance des deux plaquettes de Berlin et Paris au même ensemble n'a jamais été contestée. Leurs dimensions similaires, la répartition des scènes, leur iconographie, leur unité stylistique, la disposition de leurs bordures décoratives indiquent qu'il s'agit de deux pendants. De plus, les marques et accidents qu'elles portent, trahissent un long passé commun: au revers, le profil en talus de la partie supérieure, inhabituel, est le résultat d'une intervention plus tardive:[15] il pourrait avoir été façonné en même temps que les deux encoches ouvertes en haut des deux plaquettes, assez brutalement puisque la bordure ornementale supérieure a été entamée. Sur le revers encore, les trous latéraux en forme de sifflet, débouchant dans la rainure, ne sont pas plus d'origine; ils semblent avoir été ménagés pour le passage d'une courroie de cuir—ou peut-être d'une charnière—comme si l'on avait voulu assembler les deux plaquettes pour en faire un diptyque ou les ais de la reliure d'un manuscrit haut et étroit.[16]

La fonction d'origine des deux ivoires était cependant différente. Lors de la première véritable publication de celui du Louvre, en 1927, J. J. Marquet de Vasselot, résumant les opinions de ses prédécesseurs, proposait d'y voir des plaquettes latérales d'un grand diptyque en cinq parties.[17] Ce type de diptyque dont il ne reste que peu de témoignages mais dont, par exemple, "l'ivoire Barberini" au Louvre, le diptyque de la cathédrale de Milan, le feuillet de Murano à Ravenne ou les reliures d'Etschmiadzin à Erivan et de Saint-Lupicin à Paris,[18] etc. montrent encore l'aspect, est composé d'une tablette centrale autour de laquelle viennent s'encastrer, par un jeu de réglettes et de glissières, quatre plaquettes rectangulaires et étroites, deux verticales et deux horizontales.[19] Les deux fragments de Berlin et de Paris seraient donc deux des quatre plaquettes verticales d'un diptyque de ce genre: sur l'un et l'autre, la double bordure ornementale, à gauche à Berlin, à droite à Paris, correspondrait au bord extérieur du feuillet tandis que, sur l'autre côté, la réglette plate, en contre-bas, viendrait s'encastrer dans l'épaisseur d'une tablette centrale, où une feuillure a été préparée.[20]

Un troisième fragment d'ivoire, de même style que les deux plaquettes de Berlin et Paris, en a été rapproché, bien que parfois avec réticence: la Nativité et l'Adoration des Mages du Musée Blandin à Nevers.[21] La plaquette est rectangulaire, mais développée cette fois en largeur (Figs. 5, 6). Elle présente les mêmes galons d'oves et d'olivettes que les deux autres ivoires, en introduisant toutefois une légère variante: si la bordure supérieure montre bien la double bordure d'oves et de rais-de-coeur associée à celle d'olivettes et doubles barrettes, la bordure interne, ici verticale, qui sépare les deux scènes, est faite de deux galons d'olivettes juxtaposés. Deux encoches, semblables à celle du bord supérieur de la plaque du Louvre, entament le haut de la tablette; la bordure inférieure de la plaque semble avoir été égalisée; le bord latéral droit, dont il manque un morceau, correspond, sur le revers, à une bande en contrebas.[22] Il ne reste qu'une partie de la Nativité: l'enfant, emmailloté, dort sur une crèche dont le soubassement est fait de briques, sous les têtes de l'âne et du boeuf qui surgissent de deux arcatures en plein cintre, ouvertes dans un mur de briques. Dans l'épisode suivant, à droite de la Nativité, devant trois arcatures semblables aux précédentes, les Rois Mages, jeunes, vêtus de costumes orientaux et coiffés de bonnets phrygiens,

[12] Ibid., nos. 62, 54.

[13] C'est notamment l'opinion encore défendue par Volbach, "Avori delle capitali" (comme dans n. 2).

[14] Cf. *Age of Spirituality* (comme dans n. 1), nos. 406, 407.

[15] Le caractère plus récent de cette taille en biais est particulièrement visible sur le fragment de Berlin où la coupe en talus a sectionné, en haut de l'angle gauche du revers, un trou plus ancien.

[16] Des trous "en sifflet" analogues (mais pas d'origine) ont été creusés au dos du feuillet du diptyque de Sividius, à la Bibl. Nat. de Paris, cf. R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen* (Berlin 1929), vol. I, no. 8, vol. II, pl. 8; Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 7. L'hypothèse de charnières pourrait justifier la longue rainure qui accompagne ces deux paires de trous, dans laquelle la tringle unissant les charnières aurait pu coulisser. Toutefois, il ne peut pas s'agir de charnières du Bas Empire, semblables à celles des diptyques consulaires qui sont effectivement unies par une tringle métallique mais qui sont toujours décalées. Or, les trous "en sifflet" des ivoires de Berlin et Paris sont placés en vis-à-vis lorsque l'on rapproche les deux oeuvres, comme j'ai pu le vérifier lors des expositions *Age of Spirituality* (comme dans n. 1) et *La Neustrie* (comme dans n. 2).

[17] Marquet de Vasselot, "Un ivoire chrétien" (comme dans n. 2).

[18] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), nos. 48, 119, 125, 142, 145.

[19] Les ensembles et fragments subsistant montrent des variantes dans ce type d'assemblage, selon que le tour de la tablette centrale est munie de réglettes ou, au contraire, creusé de rainures. Cf. Delbrueck, *Consulardiptychen* (comme dans n. 16).

[20] Les deux fragments de Paris et Berlin ne peuvent, en effet, avoir appartenu qu'à un feuillet avec tablette centrale à feuillure, donc du type auquel appartiennent "l'ivoire Barberini" du Louvre ou l'ivoire d'Ariane du Bargello. Cf. Delbrueck, *Consulardiptychen* (comme dans n. 16), nos. 48, 51.

[21] Cf. la bibliographie indiquée note 2 et: X. Barbier de Montault, "Ivoire latin du musée de Nevers," *BullMon* 50 (1884), 703–735; abbé Bouteillier, "Ivoire latin du musée de Nevers," *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, 3e série, 2 (1886), 323–332; *Exposition rétrospective de l'art français*, cat. d'expos. (Paris 1889), no. 67; E. Molinier, *Les ivoires* (Paris 1896), 60, no. 6; *Exposition rétrospective de l'art français en 1900*, cat. d'expos. (Paris 1900), no. 15.

[22] H. max. 75 mm; L. max. 129 mm. La plaque est légèrement convexe.

apportent leurs offrandes, dont une corne d'abondance, à la Vierge à l'Enfant qui trône dans un grand fauteuil au dossier emboîtant. Les qualités plastiques des corps un peu trapus, les attitudes calmes des personnages, leur situation sur plusieurs plans dans l'espace, certains détails des visages justifient tout à fait l'attribution de ce relief au même atelier que les deux ivoires de Berlin et Paris. Toutefois, la question de savoir si les trois ivoires proviennent du même ensemble reste ouverte.

La forme de l'ivoire de Nevers, l'analogie de son style et de son décor avec les deux fragments de Berlin et de Paris, ses dimensions enfin, plaident en faveur d'une même origine et paraîssent indiquer qu'il provient de l'une des plaquettes horizontales supérieure du même diptyque. Cependant, Marquet de Vasselot l'avait exclu de cet ensemble pour des raisons qui seront examinées plus bas.[23] En 1967, V. Elbern,[24] alerté par le fait que les encoches supérieures des deux plaques de Berlin et Paris semblent être des traces de charnières, et surtout par la présence des deux longues rainures latérales creusées au revers de ces deux plaquettes, rainures que l'on retrouve effectivement au revers des fragments du "coffret de Werden," au Victoria and Albert,[25] avait proposé d'y voir non pas les restes d'un diptyque en cinq parties mais ceux d'un coffret haut et étroit dont la base aurait été l'un des petits côtés. Toutefois, en 1970, H. Schnitzler finissait par revenir à la proposition de Marquet de Vasselot d'identifier les deux plaquettes de Berlin et de Paris avec les côtés d'un feuillet de diptyque en cinq parties, considérant que seul l'ivoire de Nevers provenait d'un coffret:[26] selon lui, l'ivoire de Berlin se trouvait à droite de l'un des feuillets, tandis que les trois scènes de l'ivoire de Paris étaient réparties sur les côtés gauches des deux feuillets.

Il semble bien, en effet, que les deux ivoires de Berlin et Paris soient les plaquettes latérales d'un même diptyque en cinq parties. Leur iconographie que l'on peut rapprocher, sur certains points, de celle du diptyque de la cathédrale de Milan,[27] la présence d'un double galon décoratif sur l'un des côtés et, sur l'autre, d'une réglette plate, en contre-bas, corroborent cette hypothèse. Leur aspect est, de plus, analogue à celui de la plaquette gauche de "l'ivoire Barberini" du Louvre, ou à celui d'un fragment de plaquette droite de diptyque en cinq parties conservé à l'Ermitage (Fig. 7).[28] L'absence de réglette plate sur les petits côtés des deux ivoires de Berlin et de Paris s'explique évidemment par le fait que ces deux bordures ont été retaillées. Cette origine des deux ivoires est d'ailleurs, en quelque sorte, confirmée par la copie carolingienne dont les deux pièces ont fait l'objet: une plaque d'ivoire de la Bodleian Library d'Oxford (Fig. 8), oeuvre des ateliers travaillant pour Charlemagne vers 800, représente en effet, autour d'une image centrale du Christ triomphant, écrasant le lion et le dragon, l'aspic et le basilic, une série des scènes de la vie du Christ, disposée comme les planchettes latérales d'un feuillet de diptyque en cinq parties: on y reconnait, à gauche, les trois scènes de l'ivoire du Louvre, disposées dans le bon ordre (c'est-à-dire l'ordre d'origine, avant le sciage de la plaque), et à droite, les trois scènes de la plaquette de Berlin. Bien que ces dernières soient décalées vers le bas par rapport à la copie de celles du Louvre, il semble que l'ivoirier du IXe siècle ait voulu évoquer l'aspect de son modèle—même si celui-ci était déjà fragmentaire—et ait ainsi imité, sur une plaque d'ivoire d'un seul tenant, l'apparence d'un feuillet en cinq parties.[29]

S'appuyant sur l'iconographie des deux ivoires de Berlin et Paris et sur le fait que, à Berlin seulement, la scène inférieure est entièrement entourée d'une bordure d'oves, Schnitzler[30] concluait que les deux ivoires provenaient non pas de l'un mais des deux feuillets d'un diptyque du Ve siècle, ce qui paraît en effet très probable. Toutefois, il est impossible de suivre Schnitzler dans la répartition qu'il proposait: pour lui, la plaquette de Berlin se trouvait sur le côté droit du premier feuillet, le panneau de l'hémorroïsse se trouvant à gauche du même feuillet; et les deux autres scènes de Paris, la Guérison du Paralytique et la Guérison du Possédé, se seraient trouvées sur la gauche du second feuillet. Si la logique de l'iconographie peut justifier une telle hypothèse, elle est pourtant démentie par les faits puisque, comme on l'a vu plus haut, l'ivoire du Louvre constituait au moins jusqu'en 1777, une plaquette d'un seul tenant, où se succédaient, de haut en bas, les miracles de la Guérison de l'Hémorroïsse, du Paralytique et du Possédé. Par conséquent, si les deux ivoires viennent certainement du même diptyque, ou bien ils se trouvaient sur le même feuillet, celui de Berlin à droite, comme l'indique la place de la réglette plate et de la bordure décorative, celui du Louvre à gauche; ou bien, comme c'est le plus vraisemblable, ils se trouvaient chacun sur

[23] Marquet de Vasselot, "Un ivoire chrétien" (comme dans n. 2).

[24] Elbern, "Diptychon oder Kästchen" (comme dans n. 2).

[25] Ibid.; Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 118.

[26] Schnitzler, "Kästchen oder Buchdeckel" (comme dans n. 2).

[27] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 119.

[28] Delbrueck, *Consulardiptychen* (comme dans n. 16), nos. 48, 53. La ressemblance avec l'ivoire de Saint-Pétersbourg est particulièrement frappante puisque celui-ci ne comporte plus de réglette plate que sur un seul côté.

[29] Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 176. A. Haseloff, "Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei," *JbPrKs* 26 (1903), 47–61; Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (comme dans n. 2), 10, no. 5; *Karl der Grosse* (comme dans n. 2), no. 519; Volbach, *Elfenbeinbildwerke* (comme dans n. 2), no. 221 (avec bibliographie).

[30] Schnitzler, "Kästchen oder Buchdeckel" (comme dans n. 2).

un feuillet, celui de Berlin avec les scènes du début de la vie du Christ, à droite du premier feuillet, celui de Paris faisant le côté gauche du second feuillet.

Les raisons pour lesquelles, selon Marquet de Vasselot et la plupart de ceux qui se sont intéressés à ce problème, l'ivoire de Nevers ne pourrait pas avoir fait partie de ce même ensemble méritent d'être réexaminées. Marquet de Vasselot, tout en reconnaissant sa parenté avec les plaquettes de Berlin et Paris, avait mis en avant des différences stylistiques, l'ivoire de Nevers lui paraissant plus mou et "moins classique."[31] Or ces différences sont surtout dues au fait que l'ivoire de Nevers, très épidermé et fendillé, a subi une usure qui estompe un peu les traits des personnages. De plus, les costumes orientaux des Mages, les architectures de briques ajourées de grands arcs, contrastant avec les fonds unis des deux autres ivoires, introduisent une atmosphère un peu différente, peut-être effectivement moins "classique," mais qui tient à l'iconographie et non au style. Bien plus, un examen attentif révèle une profonde unité stylistique entre les trois oeuvres: on retrouve, à Nevers, les personnages un peu massifs, aux joues pleines; les yeux, doublement cernés sont repris au trépan; les drapés de la Vierge offrent les mêmes ondulations souples. Les effets spatiaux sont comparables, dans la position de trois-quarts face de la Vierge, qui est analogue à celle d'Hérode trônant, dans la ligne oblique dessinée par l'avancée des Mages qui rappellent celle des acteurs de la Guérison de l'Hémorroïsse, ou la savante gradation qui fait sortir des fonds les têtes de l'âne et du boeuf. Aucun élément stylistique décisif ne permet donc d'écarter la plaque de Nevers. Le fait que l'utilisation des galons ornementaux ne soit pas exactement la même que sur les autres plaques n'est pas non plus significatif: la Nativité et l'Adoration des Mages sont, en effet, séparées par deux bandeaux d'olivettes, mais on se souvient que la bordure des scènes inférieures n'est pas identique sur les deux plaquettes de Berlin et Paris.

La différence dans les dimensions n'est pas plus déterminante. Marquet de Vasselot estimait que si l'ivoire de Nevers provenait de la partie supérieure du même diptyque, le "tableau" de l'Adoration des Mages aurait dû avoir les mêmes dimensions que les scènes des ivoires de Berlin et Paris. Or il est plus haut et plus étroit. Mais ces différences ne portent que sur quelques millimètres et le fait que la bordure droite de l'ivoire de Nevers a été endommagée, puisque le galon d'olivettes extérieur a été complètement supprimé, interdit toute mensuration précise. D'autre part, les exemples subsistant de feuillet de diptyque en cinq parties, par exemple ceux de la cathédrale de Milan, déjà cités, ne montrent pas une rigoureuse correspondance entre les quatre plaquettes latérales, la grande scène centrale des tablettes horizontales débordant nettement au delà des limites indiquées par la bordure des tablettes verticale (Fig. 9). Ainsi, le fait que, à Nevers, l'Adoration des Mages est un peu plus étroite et que le fragment subsistant de la Nativité a appartenu à une scène beaucoup plus longue (puisqu'elle comprenait certainement une figure de la Vierge à gauche de la crèche), plaiderait au contraire, pour l'identification avec un fragment de tablette horizontale de diptyque en cinq parties. Enfin, il importe de souligner que le panneau de l'Adoration des Mages à la même largeur interne (60 mm) que les scènes de Berlin et de Paris (58 à 60 mm) et que, sur les trois oeuvres, la double bordure formée par les galons d'oves et d'olivettes a bien la même largeur (9 ou 10 mm). L'absence de double bordure sur le côté droit et de réglette plate à la partie inférieure peut s'expliquer par le fait que le bord de l'ivoire, à droite, a été endommagé puis retaillé, de même semble-t-il que la tranche inférieure, qui a été égalisée. D'autre part, la similitude des encoches pratiquées en haut des ivoires du Louvre et de Nevers établit un lien supplémentaire entre ces deux pièces.

Peut-on vraiment tirer argument du fait que l'ivoire carolingien d'Oxford n'a pas copié l'ivoire de Nevers? Le grand diptyque du Ve siècle dont s'est inspirée la plaque d'Oxford était sans doute déjà en partie mutilé puisque les deux copies des plaques de Berlin et de Paris ne sont pas en strict parallèle. S'il est vrai qu'à Oxford, la Nativité s'inspire d'un autre modèle que le fragment de Nevers, en revanche, l'Adoration des Mages, qui se déroule devant une triple arcature et où le Roi Mage de l'arrière-plan a l'air de tenir une corne d'abondance, pourrait être une adaptation de celle de Nevers.[32] L'examen d'autres ivoires carolingiens plaiderait d'ailleurs en faveur de la présence, au IXe siècle, de l'ivoire de Nevers à côté des plaquettes de Berlin et de Paris. En effet, outre l'ivoire d'Oxford, plusieurs oeuvres du IXe siècle se sont inspirées de ces modèles du Ve siècle, mais avec plus de liberté.[33] Parmi celles-ci, deux plaques de reliure de la Bayerisches Staatsbibliothek (Figs. 10, 11), oeuvres de la fin du règne de Charles le Chauve vers 870–80, provenant du trésor de la cathédrale de Ver-

[31] Marquet de Vasselot, "Un ivoire chrétien" (comme dans n. 2), 182.

[32] Sur le diptyque de Milan (Volbach, *Elfenbeinbildwerke* [comme dans n. 2], no. 119), la composition de l'Adoration des Mages est très proche de celle de Nevers et l'un des Rois Mages brandit aussi une corne d'abondance, mais il n'y a pas d'architectures dans le fond. L'ivoire d'Oxford est donc plus proche du modèle de Nevers puisqu'il a bien reproduit, en fond de scène, une sorte de portique et que le Roi Mage semble porter sa corne d'abondance appuyée sur l'épaule droite, comme à Nevers.

[33] Par exemple le "miracle de Cana" du British Museum de Londres, la reliure de Metz de la Bibl. Nat. de Paris, la Guérison du Paralytique sur un ivoire du musée de Lyon, la Nativité avec l'âne et le boeuf sous deux arcatures et le Baptême du Christ sur deux plaques de la Staatsbibliotek de Munich. Cf. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (comme dans n. 2), nos. 46, 72, 110, 128, 129.

dun, offrent un témoignage notable:[34] sur l'une se succèdent, de haut en bas, les trois scènes du Massacre des Innocents, du Baptême du Christ et du miracle de Cana, dans une iconographie démarquée de celle de la plaque de Berlin; sur l'autre, sous l'Annonciation, se déroule une Nativité ou, comme à Nevers, les têtes de l'âne et du boeuf surgissent sous deux arcs, au-dessus de la crèche de briques de l'enfant. L'iconographie de la dernière scène, l'Adoration des Mages, parait également s'inspirer de celle de Nevers.

Toutefois, il existe une preuve indiscutable de l'appartenance de la plaquette de Nevers au même ensemble: c'est la provenance de l'ivoire du Louvre. Le fragment avec la Nativité et l'Adoration des Mages est entré dans les collections du musée de Nevers avant 1847. A cette date, il y est répertorié comme "un morceau d'ivoire qui était avant 1792 dans la chapelle Saint-Cyr."[35] En 1851, un article du *Congrès archéologique* précisait qu'il provenait "d'une croix qui se voyait autrefois à la cathédrale."[36] L'ivoire était donc à Nevers depuis la fin du XVIIIe siècle. Or c'est en Nivernais que nous ramène l'inscription à l'encre tracée au dos de la plaque du Louvre avant que celle-ci ne soit débitée en trois morceaux: "Chouet 1777. Dumousseau 1777." La famille Chouet est, en effet, une famille implantée à Nevers dès le XVIe siècle. L'un des membres de cette famille, Jean-François Chouet, décédé en 1771, habitait le domaine de Barbery, au hameau du Mousseau, près de Nevers.[37] L'inscription "Chouet Dumousseau" (Chouet du Mousseau) indique donc clairement que l'ivoire du Louvre se trouvait en Nivernais à la fin du XVIIIe siècle, tout comme le fragment du musée de Nevers. Dans la mesure où, nous l'avons vu, les deux plaquettes de Berlin et Paris ont un long passé commun, antérieur à 1777, les trois ivoires ont donc bien la même provenance.

Ces trois fragments avaient-ils été remontés sur la croix signalée par le *Congrès archéologique* de Nevers? En ce cas le remontage, qui ne peut être intervenu avant 1777, fournirait une explication de l'état de l'ivoire du Louvre: en effet, pour faire une croix avec ces trois fragments d'ivoire, il faudrait former la traverse verticale avec la plaquette de Berlin, les traverses horizontales, étant dessinées par l'ivoire de Nevers et, en pendant, deux des panneaux de l'ivoire du Louvre; le troisième panneau du Louvre, placé au dessus ou en dessous de l'ivoire de Berlin, pouvait compléter la haste verticale en donnant à l'ensemble la forme d'une croix latine.[38] Mais rien, malheureusement, ne permet de savoir comment ces ivoires sont parvenus en Nivernais ni d'où ils provenaient avant la fin du XVIIIe siècle.[39] La seule certitude que nous ayons, est donnée par l'importance qu'ils ont eu dans la formation de l'ivoirerie carolingienne: conservés à la fin du VIIIe siècle ou vers 800 dans un trésor accessible à l'entourage de Charlemagne, ils pouvaient encore dans les dernières décennies du IXe siècle, servir de modèle à l'ivoirier, en liaison avec les ateliers travaillant pour Charles le Chauve, qui exécuta les deux plaques de reliure de la cathédrale de Verdun.

La place des trois fragments de Berlin, Paris et Nevers, sur le diptyque en cinq parties dont ils proviennent, est aisée à déterminer. Comme on l'a vu plus haut, l'ivoire de Berlin, voué au début de la vie du Christ, se trouvait sur le côté droit du premier feuillet; l'ivoire de Nevers terminait la partie horizontale supérieure de ce même feuillet, l'Adoration des Mages venant s'inscrire dans l'angle droit, donc au-dessus du Massacre des Innocents. Les trois scènes des miracles du Christ, de Paris, se trouvaient sur le côté droit de ce feuillet ou, plus vraisemblablement, du second feuillet, étant donné la variante dans les bordures. La hauteur totale d'un feuillet de ce diptyque était donc d'environ 35 centimètres, c'est-à-dire à peine supérieure à celle de "l'ivoire Barberini" (34,1 cm), sensiblement égale à celle du feuillet de Murano (35,5 cm), inférieure à celle du diptyque de la cathédrale de Milan (37,5 cm).[40] La hauteur des tablettes centrales de ce diptyque nous est donnée par celle des plaquettes de Berlin et Paris, soit 20 ou 19,5 centimètres. Si l'on se fie à l'ivoire d'Oxford, il est possible que l'une de ces tablettes centrales ait représenté un Christ triomphant, thème qui ne figure pas parmi les ivoires du Ve siècle aujourd'hui connus. Il

[34] Ibid., no. 67:a, b; K. Weitzmann, "Eine Fuldaer Elfenbeingruppe," dans *Festschrift zum 70. Geburtstag von Adolph Goldschmidt am 15 Jan. 1933* (Berlin 1935), 17, figs. 1, 2; Schnitzler, "Kästchen oder Buchdeckel" (comme dans n. 2), 50, fig. 7; Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age* (comme dans n. 2), no. 80.

[35] Inventaire du musée de Nevers (catalogue Gallois). Ce passage m'a été signalé par Mme Bringuier, autrefois conservateur du Musée Blandin de Nevers, qui m'a apporté une aide très efficace dans toute cette recherche.

[36] Cf. *Congrès archéologique de France, Laon, Nevers et Gisors, 1851* (Paris 1852), 258. A ma connaissance, il n'existe malheureusement pas de description détaillée de cette croix de la cathédrale Saint-Cyr de Nevers.

[37] Je remercie Mme Bringuier et les responsables des archives départementales du Nivernais qui ont bien voulu se charger de faire pour moi cette recherche. Jean-François Chouet, époux de Juliette Denis, habitait le domaine de Barbery, hameau du Mousseau, paroisse de Montigny-aux-Amognes. Il y mourut en 1771, laissant trois fils mineurs. L'inventaire après décès de ses possessions ne mentionne malheureusement pas d'ivoire. Son fils, Louis-Marie († 1842) vécut également à Barbery; il n'avait que 17 ans à la date de 1777 indiquée par l'ivoire du Louvre.

[38] Une photographie ancienne montre l'ivoire du Louvre, lors de son acquisition, présenté sur une plaquette en largeur, les scènes de la Guérison du Possédé, du Paralytique et de l'Hémorroïsse se succédant de gauche à droite.

[39] Aucun document ne permet de supposer une provenance ancienne d'une église ou de la cathédrale de Nevers.

[40] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), nos. 48, 125, 119. La hauteur du feuillet reconstitué ici s'obtient en additionnant la hauteur d'une plaquette latérale (Berlin ou Paris) soit 20 cm, et deux fois celle d'une plaquette horizontale (soit celle de Nevers 7,5 cm).

faudrait donc considérer que le modèle de la partie centrale de l'ivoire d'Oxford est perdu.[41] Toutefois, cela ne signifie pas que les deux plaques centrales du diptyque du Ve siècle ont disparu: un thème similaire, évoquant le triomphe du Christ sur la mort, nous est offert par l'un des ivoires qui ont été rapprochés, pour des raisons stylistiques, des trois fragments qui nous intéressent: la plaque avec les Saintes Femmes au tombeau et l'Ascension du Bayerisches Nationalmuseum de Munich qui provient de l'ancienne collection Reider de Bamberg.[42] Issu des ateliers italiens, très probablement romains, ce célèbre ivoire (Fig. 12) est généralement daté vers 400. Fait important, il a lui-aussi servi de modèle aux ivoiriers carolingiens qui ont tenté de retrouver, à travers lui comme à travers les ivoires de Berlin, Paris et Nevers, le savoir-faire des ivoiriers du Bas Empire. Dans la mesure où il a, lui aussi, inspiré des artistes carolingiens travaillant pour Charlemagne, puis ses successeurs,[43] on peut en déduire qu'il était, à l'aube du IXe siècle, conservé avec les trois fragments de diptyque qui nous intéressent.

L'ivoire de Munich représente les trois Saintes Femmes accueillies par l'ange; ce dernier est assis devant le tombeau du Christ, sur lequel s'appuient les deux gardiens, l'un endormi, la tête reposant sur ses bras, l'autre regardant le groupe des trois Maries. Le tombeau, maintes fois décrit et analysé, se présente comme un petit édicule antique, de maçonnerie de briques enrichie de marbre; sa partie inférieure, cubique, s'ouvre par une porte à double battant, placée entre deux niches, celle qui est visible abritant une statue d'homme drapé, en pied; l'étage circulaire, entouré d'une colonnade supportant des arcs dont les écoinçons s'ornent de médaillons avec des bustes de personnages, est coiffé d'une coupole. Au-dessus du tombeau, un olivier dont des oiseaux becquètent les fruits, évoque l'Arbre de Vie et la Résurrection. Sur la droite, le Christ jeune, imberbe, les cheveux longs, vêtu d'une robe et d'un manteau longs et chaussé de sandales, tient à la main un *rotulus*; il escalade une pente escarpée, tiré par la main de Dieu sortant des nuages; près de lui, deux disciples se blotissent parmi les rochers, l'un recroquevillé sur lui-même, l'autre renversé en arrière, stupéfait. La grâce nonchalante des Saintes Femmes, le réalisme poétique des oiseaux dans l'arbre, la beauté et la précision du petit monument de briques et de marbre, enfin la science de la composition, mêlant les deux scènes, et l'habileté des transitions entre les différents plans, font de cet ivoire une oeuvre exceptionnelle et sembleraient justifier le décalage chronologique généralement admis, d'une ou deux décennies, avec le groupe des ivoires de Berlin, Paris et Nevers.

Pourtant, si l'on tient compte des différences inévitables entre la composition d'une grande plaque complexe et celle de petits tableaux, la parenté entre tous ces ivoires est plus grande qu'on ne l'a dit et maints détails de facture, significatifs d'un même atelier, se retrouvent sur les uns et les autres: références constantes aux modèles de l'Antiquité classique, clarté de la mise en page, canon un peu court des silhouettes, plus accentué il est vrai sur les fragments de Berlin et de Paris. Des ressemblances frappantes unissent les divers personnages: le garde éveillé, près du tombeau, est le frère de l'un des disciples, dans la scène de la Guérison de l'Hémorroïsse ou des Noces de Cana; l'une des Saintes Femmes présente, inversé, le même profil encapuchonné que la femme hémorroïsse; l'ange au visage enfantin peut être rapproché du serviteur des Noces de Cana ou des jeunes Rois Mages de Nevers; le Christ de l'Ascension est semblable à celui qui guérit l'hémorroïsse, et tout comme à Berlin et Paris, le même double trait un peu incertain délimite son auréole. Les nez courts aux narines marquées, les mentons lourds, les bouches menues, les yeux cernés d'une double ligne dont la pupille est trouée au trépan, le modelé un peu granuleux des rochers près du tombeau du Christ ou sur les bords du Jourdain et même les murs de petites briques sont identiques (Figs. 13–19). Enfin, comme sur les trois fragments de Berlin, Paris et Nevers, l'auteur de la plaque de Munich s'est plu à montrer sa science en représentant des visages rejetés en arrière et à souligner sa maîtrise de la perspective par des passages imperceptibles du trait gravé au relief, comme dans la figure du gardien endormi sur le tombeau, le groupe des Saintes Femmes ou les feuilles de l'arbre. Ainsi, le léger décalage stylistique que l'on note entre la plaque de Munich et les trois autres fragments pourrait-il être dû, non pas à une différence de date, mais à la diversité de facture (que l'on note encore, dans les exemples subsistant comme "l'ivoire Barberini" ou le diptyque d'Etschmiadzin) entre les plaquettes plus petites du pourtour d'un feuillet en cinq parties, et la grande scène centrale dans laquelle l'artiste s'est efforcé de donner le meilleur de lui-même.

Or l'ivoire de Munich a bien été, comme Schnitzler l'avait déjà soupçonné, la partie centrale d'un feuillet en cinq parties.[44] Sa bordure est aujourd'hui réduite à une

[41] Il ne faut d'ailleurs pas exclure l'hypothèse que le sculpteur de l'ivoire d'Oxford se soit inspiré d'un autre modèle pour la partie centrale.

[42] Munich, Bayerisches Nationalmuseum, MA 157. H. max. 18,7 cm; L. 11,51 cm; épaisseur max. 0,71 cm. Le Dr. Nina Gockerell a bien voulu vérifier pour moi ces dimensions. Il est possible que l'ivoire ait fait partie du trésor de Bamberg. Pour une bibliographie complète de cette pièce très souvent citée, cf. *Karl der Grosse* (comme dans n. 2), no. 506; Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (comme dans n. 2), no. 110; Volbach, "Avori delle capitali" (comme dans n. 2), 274–275; Ch. Beutler, *Der Gott am Kreuz* (Hamburg 1976), 16–17.

[43] Cf. en particulier Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (comme dans n. 2), nos. 8, 65, 126, 130, 131, 139, 140 et, de façon moins nette, les nos. 27, 70, 127, 138, 148.

[44] Cf. *Karl der Grosse* (comme dans n. 2), no. 506.

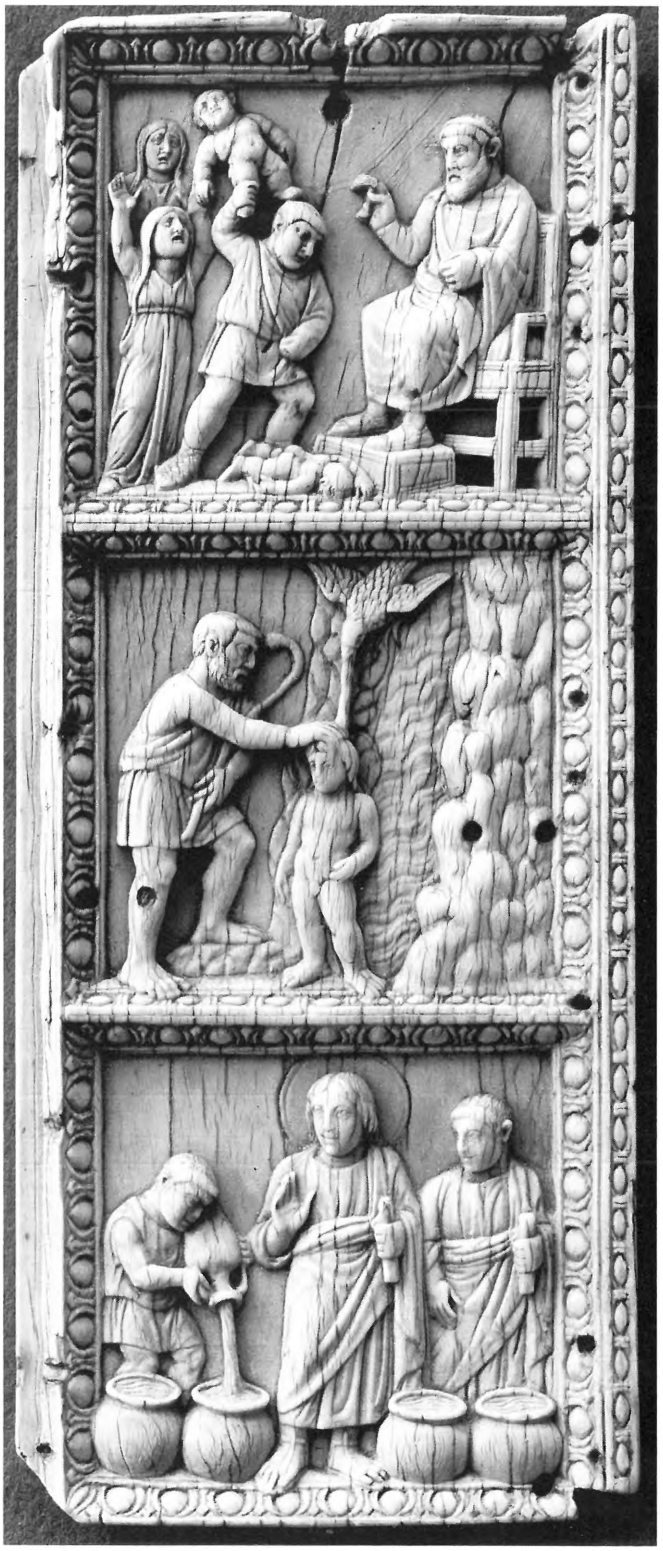
très mince moulure, presque une fine lamelle, sur les grands côtés: elle a, en fait, été rognée pour être égalisée mais l'épaisseur de la plaque laisse encore apparaître la trace de la feuillure qui l'entourait et qui permettait aux quatre plaquettes rectangulaires du pourtour de venir coulisser et se fixer autour d'elle (Fig. 20).[45] L'ivoire mesure actuellement 187 millimètres de haut sur 115 de large; la partie retaillée de la bordure qui abritait la feuillure devait faire à l'origine 4 ou 5 millimètres, pour que la réglette plate des parties latérales puisse venir s'y insérer. Il faut donc ajouter aux dimensions de la plaque de Munich une dizaine de millimètres ce qui lui donne une hauteur d'origine aux alentours de 197 millimètres, c'est-à-dire la même hauteur que les plaquettes de Berlin et de Paris. Selon toute vraisemblance, la plaque a donc été l'une des tablettes centrales du diptyque en cinq parties auquel appartenaient les fragments de Berlin, Paris et Nevers et, si l'on admet que ces derniers proviennent non pas d'un seul mais des deux feuillets, et que la première tablette représentait un Christ triomphant, elle se trouvait plus vraisemblablement au centre du second feuillet, à côté du fragment de Paris.

On s'explique mieux ainsi comment ces quatres fragments de Berlin, Paris et Nevers et Munich qui proviennent d'un même ensemble des environs de 400 ou du début du Ve siècle, ont pu marquer aussi profondément l'ivoirerie carolingienne. Même si, vers 800, comme semble l'indiquer la "copie" d'Oxford, l'ensemble auquel ils appartenaient était déjà en partie démembré, la "suite" qu'ils formaient encore devait être impressionnante: la richesse de leur iconographie, la clarté de leur composition, l'élégance encore classique de leur style ne pouvaient que susciter l'admiration et les imitations. Parvenus entre les mains des ivoiriers de Charlemagne et des ses descendants, précieux à la fois comme témoins d'un passé éblouissant et comme modèles de référence, ils sont encore pour nous, même si les siècles ont achevé de les disperser, l'un des éléments essentiels qui ont permis la renaissance carolingienne.[46]

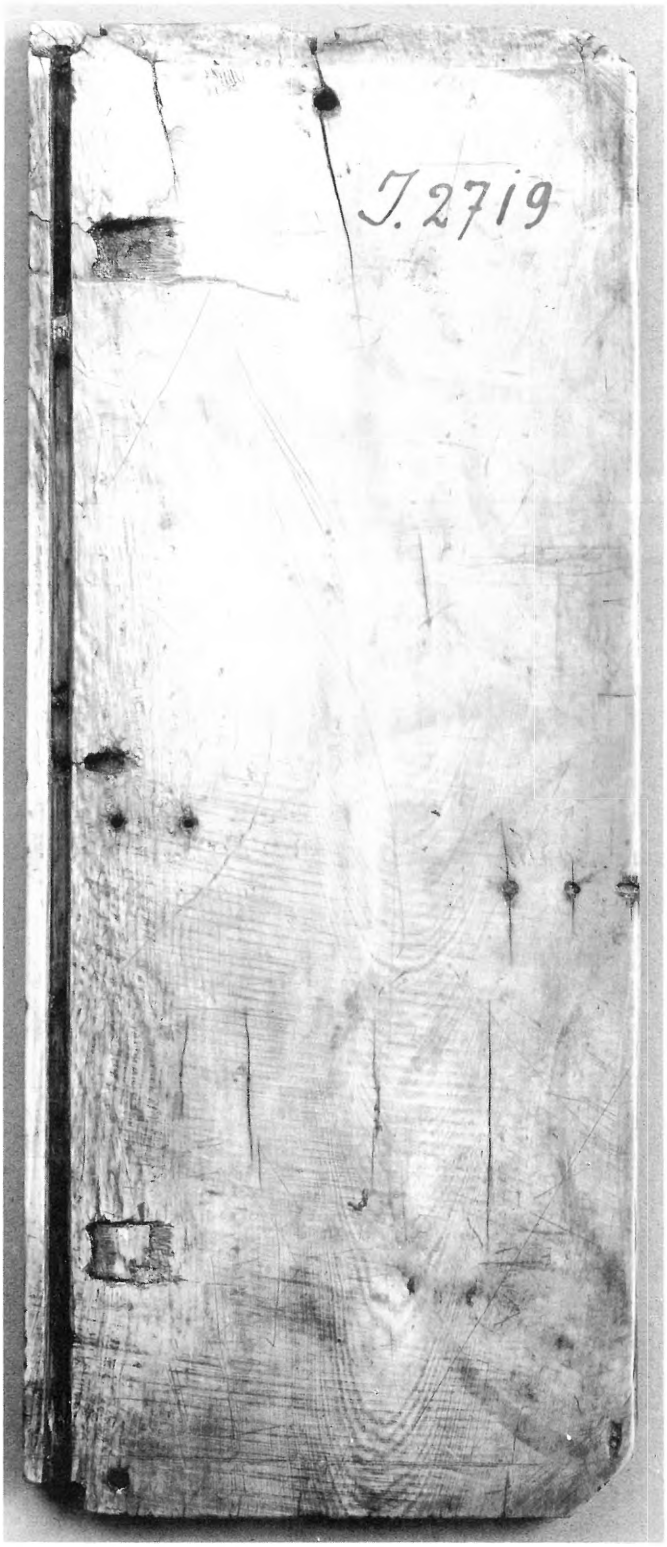
Musée du Louvre

[45] Les traces d'une rainure sont visibles sur toute la tranche de l'ivoire. Pour une épaisseur d'environ 7 mm, les deux lignes de la rainure sont distantes de 3 mm.

[46] Ce travail a bénéficié de l'aide et de l'intérêt d'un certain nombre de mes collègues, notamment Mme Bringuier, MM. Ch. T. Little, P. Perrin et J. Durand auxquels je voudrais témoigner ma reconnaissance. Ce manuscrit a été fini en mars 1991.



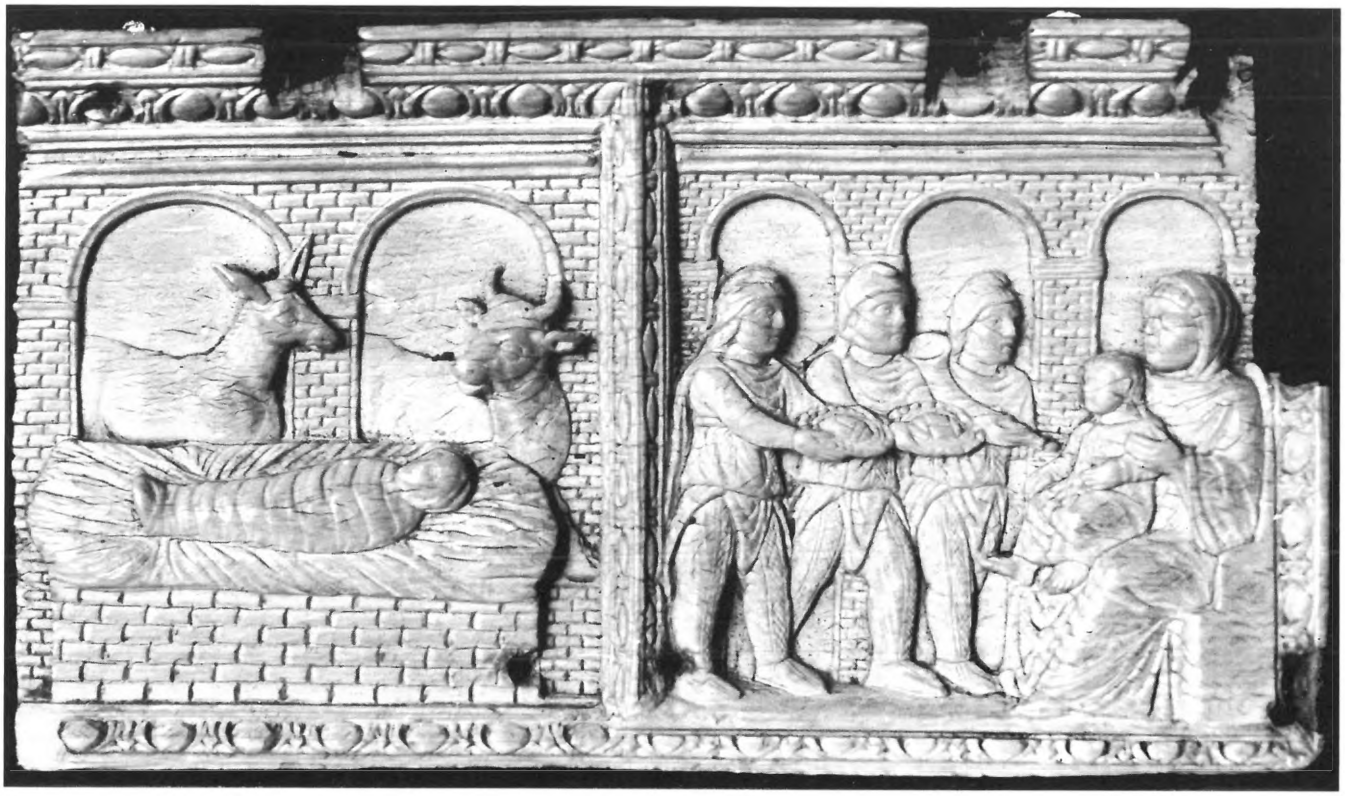
1. Berlin, Staatliche Museen, ivoire. Scènes de la vie du Christ



2. Berlin, Staatliche Museen, ivoire, revers

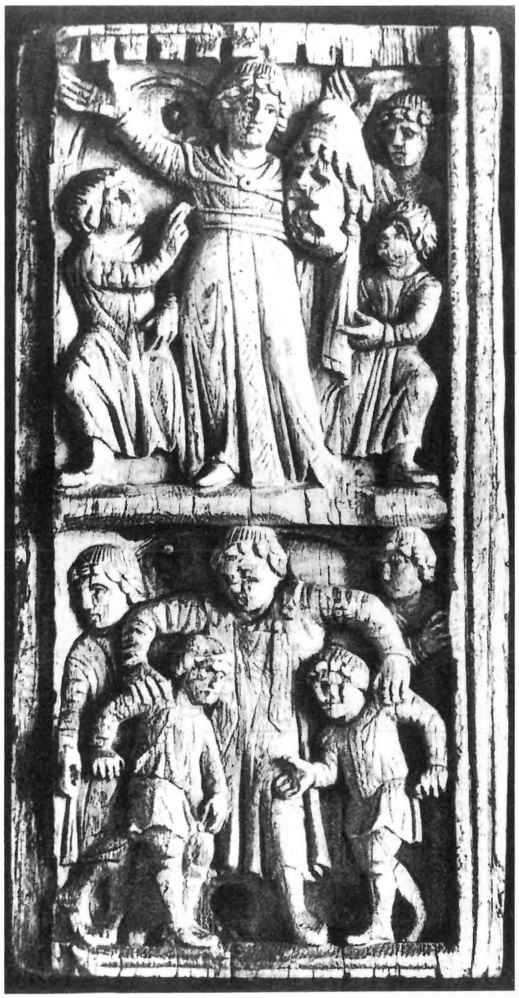
3. Paris, Louvre, ivoire. Miracles du Christ

4. Paris, Louvre, ivoire, revers



5. Nevers, Musée Blandin, ivoire. Nativité et Adoration des Mages

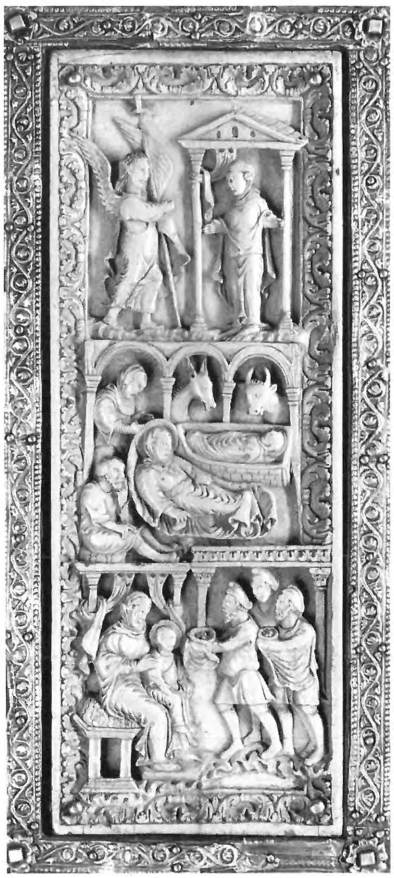
6. Nevers, Musée Blandin, ivoire, revers



7. Saint-Pétersbourg, Ermitage, plaquette latérale d'un diptyque en cinq parties

8. Oxford, Bodleian Library, plaque de reliure

9. Milan, trésor de la cathédrale, feuillet d'un diptyque en cinq parties



10. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, plaque de reliure d'un manuscrit de la cathédrale de Verdun

11. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, plaque de reliure d'un manuscrit de la cathédrale de Verdun

12. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, ivoire. Les Saintes Femmes au Tombeau et l'Ascension

13. Détail de la Fig. 12. Le garde

14. Ivoire de Berlin (détail de la Fig. 1). Noces de Cana

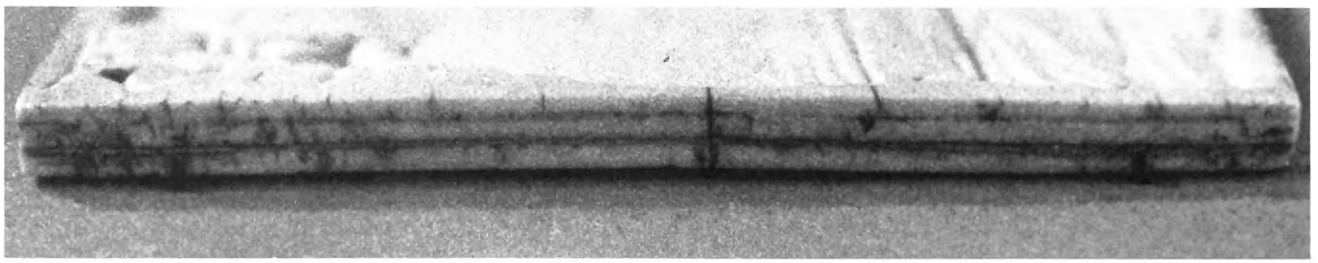
15. Ivoire du Louvre (détail de la Fig. 3). La Guérison de l'Hémorroïsse

16. Ivoire de Munich (détail de la Fig. 12). L'ange

17. Ivoire de Nevers (détail de la Fig. 5). Les Mages

18. Ivoire de Munich (détail de la Fig. 12). Le Christ

19. Ivoire du Louvre (détail de la Fig. 3). La Guérison du Paralytique



20. Ivoire de Munich (détail de la Fig. 12). Traces de feuillure sur l'épaisseur de l'ivoire

Der neuerworbene Wandbehang mit gemalten alttestamentlichen Szenen in der Abegg-Stiftung (Bern)

Lieselotte Kötzsche

Der im Jahre 1989 für die Abegg-Stiftung erworbene Wandbehang (Abb. 1 und 2) darf unter den erhaltenen spätantiken Textilien als Sensation gelten. Die Malereien geben, in drei untereinander angeordneten Längsstreifen, biblische Erzählungen wieder. Kontinuierlich sind in ununterbrochener Szenenfolge Episoden aus dem Alten Testament dargestellt, und zwar aus den Büchern Genesis und Exodus, beginnend mit der Schöpfungsgeschichte, über Abel und Kain zu den Patriarchen Lot, Noe, Abraham, Isaak, Jakob, Joseph und schließlich Moses. Die Bildfolge endet mit der Wanderung der Israeliten durch die Wüste. Überlegungen zu Malereien auf Textil, insbesondere aber zur Anordnung und Abfolge der Darstellungen auf dem Wandbehang sollen hier bei der ersten Bekanntgabe dieser Erwerbung der Abegg-Stiftung im Vordergrund stehen. Auf stilgeschichtliche Kriterien und auf ikonographische Besonderheiten wird jeweils nur kurz hingewiesen.[1]

Maße und Zustand

Die Malereien sind in Tempera[2] auf indigogefärbtem tiefblauen Leinengrund ausgeführt. Die Maße des Behanges betragen in der Länge 4.50 m und in der Höhe 1.65 m.

Der Wandbehang ist unter der Obhut und den kundigen Händen von Mechthild Flury-Lemberg und ihrer Mitarbeiterinnen in der Textilwerkstatt der Abegg-Stiftung aus unzähligen äußerst brüchigen Fragmenten in fast detektivischer Arbeit und mit unendlicher Geduld zusammengefügt worden.[3] Wenn auch der Behang im ganzen auf den ersten Blick stark fragmentiert erscheint, so konnte doch die Abfolge der Szenen im einzelnen mit Sicherheit festgelegt werden.

Ebenfalls weitgehend gesichert sind die Maße. Der Wandbehang ist am oberen und an den seitlichen Rändern mit einem festeren Band eingefaßt, das am rechten Rand teilweise, am linken und am oberen Rand aber nahezu vollständig erhalten blieb; den unteren Rand schließt ein Fransenband ab. Auch von diesem blieb ein großer Teil erhalten.

Der Wandbehang — ein "neues" Dura Europos?

In seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung darf der bemalte Wandbehang der Abegg-Stiftung durchaus den Fresken der Synagoge von Dura Europos an die Seite gestellt werden. Die Aufdeckung der alttestamentlichen Malereien in der Synagoge von Dura Europos hat seit den zwanziger Jahren das Interesse nachhaltig auf sich gezogen.[4] Die zahlreichen damals neu bekannt gewordenen Bilder aus dem Alten Testament veränderten die Vorstellung von der Kunst der Spätantike von Grund auf. Die Fülle der alttestamentlichen Szenen aus

[1] Eine umfassende kunstgeschichtliche Untersuchung wird von der Verfasserin vorbereitet: *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung (Bern) mit alttestamentlicher Bildfolge vom Ende des 4. Jahrhunderts* (Monographien der Abegg-Stiftung 14) (Bern 1995). Nachdem ich Kurt Weitzmann bereits im September 1989 von dieser Erwerbung der Abegg-Stiftung berichten konnte, war es dank der liebenswürdigen Einladung von Frau Mechthild Flury-Lemberg im folgenden Jahr möglich, zusammen mit ihm den Behang in Riggisberg anzusehen.

[2] Über Farben und Maltechnik wird Ulrich Schiessl, Dresden, in der vorgesehenen Veröffentlichung der Abegg-Stiftung handeln.

[3] Die für den Behang entwickelte Konservierungsmethode wird Mechthild Flury-Lemberg, Bern, in der vorgesehenen Veröffentlichung der Abegg-Stiftung darlegen.

[4] C. H. Kraeling, *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos* (Final Report, Bd. VIII, 1) (New Haven 1956); zuletzt dazu K. Weitzmann und H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), 185–190 mit ausführlicher Bibliographie.

der Mitte des 3. Jahrhunderts überraschte, auch ihre Anordnung in Längsstreifen übereinander, sowie die narrative Darstellungsweise, und diese beiden letzteren Besonderheiten scheinen die Dura-Fresken mit dem bemalten Behang der Abegg-Stiftung zu verbinden.

Trotz dieser Parallelität zeichnet sich der Wandbehang in der Abegg-Stiftung aber nicht so sehr durch eine bislang unbekannte Verbildlichung biblischer Themen aus, vielmehr ist es der hohe malerische Rang, der den Betrachter sofort gefangen nimmt. Man meint, vor längst vergangener hellenistischer Malerei zu stehen, oder doch zumindest vor einer Malerei, die sich an dieses große Vorbild bewußt und unmittelbar anlehnt.

Mit geübter Hand und sicherem Pinselstrich sind sehr bewegte Figurengruppen durch weit ausgreifende Gesten zueinander in Beziehung gesetzt. Es scheint, als sei jene als "audacia," als kühn und zugleich vermessen gerügte und bewunderte Malweise wiedererstanden, die für das hellenistische Ägypten, vor allem aber für die hellenistische Malerei Alexandrias, charakteristisch war.[5] Eine Datierung des bemalten Behanges in das ausgehende 4. Jahrhundert scheint allein schon deshalb nahe zu liegen.[6]

Malerei auf Textil

Daß dieser Wandbehang aus Ägypten stammt, darf wohl vorausgesetzt werden. Textile Wandbehänge aus Ägypten sind in vielen Sammlungen, nicht zuletzt in der Abegg-Stiftung selbst, mit hervorragenden Beispielen vertreten.[7] Und doch darf der bemalte Wandbehang als etwas absolut Neues, ja Einmaliges bezeichnet werden: Figuren, Szenen, Muster und rahmende Ornamente sind bei den bislang bekannten Wandbehängen ausschließlich in textilen Techniken, gewebt, geknüpft oder gestickt, ausgeführt. Hier aber haben wir es mit Malerei auf Textil zu tun. Auch die verhältnismäßig zahlreich erhaltenen Wandbehänge oder Fragmente, deren bildliche Darstellungen dem Textil reservetechnisch eingefärbt sind,[8] können nur bedingt zu einem Vergleich herangezogen werden. Sie stehen zwar in der Verwendung des gleichen künstlerischen Werkzeugs, nämlich des Pinsels und ähnlicher Malutensilien, dem neuen Behang näher als jene, doch ist die reservetechnische Färbung des Textils eine ausschließlich an diesen Werkstoff, d.h. an Textil, gebundene Technik. Sie ist nur mit diesem Bildträger möglich. Farbe und Textil gehen bei dieser Technik eine untrennbare Verbindung ein. Nicht so die Malerei auf Textil. Für Malerei ist Textil nur ein möglicher Bildträger neben anderen.

Doch ist Malerei auf Textil im Altertum so ungewöhnlich nicht.[9] Erinnert sei an Mumienporträts, die auf Leinwand gemalt sein können,[10] weiterhin an die zahlreichen Mumientücher.[11] Die primäre Aufgabe der Mumientücher ist das Verhüllen und Bedecken des Toten. Nicht die Malerei, sondern diese Eigenschaft des Materials Textil steht dabei im Vordergrund. Das gleiche gilt für Fahnentücher. Von ihnen ist bekannt, daß sie bemalt sein konnten.[12] Wie bei den Mumientüchern, so ist auch für die Fahnen die materialbedingte Eigenschaft des Textils in erster Linie entscheidend—in diesem Fall seine freie Beweglichkeit.

Trifft diese Einschätzung, so ist zu fragen, auch für den bemalten Behang der Abegg-Stiftung zu? Stand im Vordergrund der praktische Verwendungszweck eines textilen Behanges, d.h. an der Wand als zusätzliche, Kälte dämmende Schicht zu dienen oder aber etwas abzuschranken?[13] Ist der bildliche Schmuck, sind die alttestamentlichen Malereien nur eine Zutat, vielleicht eine Variante, ein Ersatz, für sonst bei Behängen in textilen Techniken ausgeführten Bildschmuck? Sieht man sich die Malereien daraufhin genauer an, so ist dies zu

[5] Petronius, *Satyricon* 2,9; vgl. A. Rumpf, "Malerei und Zeichnung," *Handbuch der Archäologie*, Bd. IV, 1 (München 1953), 154; ebenfalls M. Borda, *La pittura romana* (Mailand 1958), 156f. Der Tadel des Petron gilt den Alexandrinern. Gemeint ist damit nicht so sehr eine bestimmte Stilrichtung, sondern eine "tendenza manieristica," die im 2. Jahrhundert v.Chr. in der ganzen hellenistischen Welt anzutreffen war (Borda).

[6] Als charakteristisch für die Malerei der Zeit um und nach der Mitte des 4. Jahrhunderts hebt A. Rumpf, *Stilphasen der spätantiken Kunst. Ein Versuch* (Köln und Opladen 1955), 15f., "die stark bewegten Gestalten, deren Körperachse sich übermäßig nach vorn neigt, deren Bewegungen weit ausgreifen" hervor und verweist dafür auf die Fußbodenmosaiken aus Cherchel (Nordafrika) mit Szenen aus der Landarbeit und auf das Jahreszeitenmosaik mit Jagdszenen aus Daphne bei Antiochia im Louvre. M. Rassart-Debergh, "La peinture copte avant le XIIe siècle. Une approche," *ActaIRNorv* 9 (1981), 221–285, bes. 226–230, zur hellenistisch-römischen Wandmalerei in Ägypten als Vorläufer der koptischen Malerei.

[7] M. Flury-Lemberg, *Textilkonservierung im Dienste der Forschung* (Schriften der Abegg-Stiftung Bern 7) (Bern 1988), 358–408 (Wandbehänge der Antike).

[8] Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 150; V. Illgen, *Zweifarbige reservetechnisch eingefärbte Leinenstoffe mit großfigurigen biblischen Darstellungen aus Ägypten*, Diss. Mainz (Mainz 1968); F. Baratte, "Heros et chasseurs. La tenture d'Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg," *MonPiot* 67 (1985), 31–67.

[9] Zu den ältesten Zeugnissen ist ein Behang aus Ägypten in Washington, D.C., The Textile Museum, no. 7.3, zu zählen, auf dem eine Prozession Gaben darbringender Frauen wiedergegeben ist. Er wird um 1200 v.Chr. datiert, s. J. Trilling, *The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean, 300 to 600 A.D.* (Washington, D.C. 1982), 16, Abb. 6. W. Ehlich, *Bild und Rahmen im Altertum* (Leipzig 1954), 143f., vermutet, daß großformatige Bilder, von solchen berichtete Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 23–27, auf Leinwand aus aktuellen Anlässen angefertigt worden sind, um z.B. eine siegreiche Schlacht in der Öffentlichkeit zu veranschaulichen.

[10] Auf Leinwand gemalte Mumienporträts s. K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* (Wiesbaden 1966), 98–103. Porträts auf Leinwand im Sinne moderner Staffeleibilder sind sonst in der Antike nicht üblich (S. 102).

[11] Ibid., 152–192.

[12] M. Rostovtzeff, "Vexillum and Victory," *JRS* 32 (1942), 92–106; Borda, *Pittura romana* (wie in Anm. 5), 330.

[13] Flury-Lemberg, *Textilkonservierung* (wie in Anm. 7), 75.

verneinen. Nichts erinnert an textile Dekorationsformen —alles aber, so ist ohne zu zögern fortzufahren, an Wandmalerei.

Das Textil des neuen Behanges in der Abegg-Stiftung ist deshalb am ehesten dem textilen Grund von Mumienporträts vergleichbar. Dort wurde Textil dem Holz als Malgrund aufgelegt, hier ist Textil Bildträger an Stelle bzw. vor einer Wand. Dies könnte z.B. dort notwendig geworden sein, wo Malerei der Wand nicht unmittelbar aufzutragen war. Vertritt ein solcher Behang Wandmalerei, so war er ebensowenig ein beweglicher beliebig austauschbarer Wandschmuck, wie diese.

Das Gleiche darf wohl für die reservetechnisch eingefärbten Behänge vorausgesetzt werden. Auf ihre Nähe zur Monumentalmalerei in Größe und Verfahren ist wiederholt hingewiesen worden.[14] Auf jeden Fall möchte man auch von diesen Leinenstoffen annehmen, daß sie ihren bestimmten Platz hatten, für den sie angefertigt worden sind, und zwar einen Platz vor einer Wand.

Die Bildfeldgliederung

Die Anordnung der Szenen und die dekorativen Elemente auf dem neuen Wandbehang finden in der Wandmalerei die nächsten Parallelen. Man braucht nicht lange nach einem Motiv zu suchen, wie dem Rahmenmotiv des Behanges, dem sogenannten geschwungenen Band. Das Gleiche gilt für das Gemmenband, das die drei Bildstreifen voneinander trennt. Es zeigt in der üblichen Weise alternierend ovale und rechteckige Edelsteine, dazwischen Perlen. Beide Rahmenmotive durchziehen in der Spätantike gleichsam das ganze Mittelmeergebiet.

Nicht nur die dekorativen Bildelemente finden ihre nächste Entsprechung in der Wandmalerei, sondern auch die streifenförmige Anordnung der szenischen Darstellungen.[15] Der Vergleich mit den Wandmalereien in der Synagoge von Dura Europos drängt sich wiederum auf. Und doch scheint den in Friesen übereinander angeordneten szenischen Bildfolgen der Synagoge ein anderes Gliederungssystem zugrunde zu liegen als dem alttestamentlichen Wandbehang. Die biblischen Erzählungen sind in Dura jeweils in sich thematisch abgeschlossen, die entsprechenden Bildfelder durch ein Ornamentband begrenzt. Innerhalb dieser Bildeinheiten sind die Episoden einer Erzählung zwar narrativ wiedergegeben, aber nicht, wie beim Wandbehang, fortlaufend, von Streifen zu Streifen, zu betrachten.[16]

Um Vergleichsbeispiele für eine Wandgliederung in horizontale Bildstreifen zu finden, braucht man natürlich nicht an den Euphrat zu gehen. Sie ist gerade in Ägypten die häufigste Form der Gliederung einer Wandfläche für erzählende Darstellungen.[17]

Das Erstaunliche ist aber die für den Betrachter zwingende Anordnung der Bilder auf dem Wandbehang: Sie sollen wie Zeilen eines geschriebenen Textes in der durch die Streifen vorgegebenen Abfolge jeweils durchgehend von links nach rechts betrachtet werden.

Am ehesten sind dafür die Bildfriese der Triumphsäulen vergleichbar, die sich um den Schaft der Säule winden und dem Auge vorgeben, das in ununterbrochener Bildfolge dargestellte Geschehen zu betrachten.[18]

Die Anordnung der Szenen

Der obere Streifen

Die Bildfolge beginnt mit der Beseelung Adams und Evas (Genesis 2,7, 2,21f.). Eva reckt sich aus der Seite Adams heraus und streckt beide Arme einer großen Psyche entgegen, die auf beide zueilt.[19] Adam, Eva und Psyche sind vertraute Gestalten in Darstellungen der Erschaffung des Menschenpaares, nur fehlt die Schöpfergottheit. Oben links ist zwar ein Oval mit unregelmäßigem Umriß zu erkennen. Es ist, soviel ist sicher, weder eine göttliche Hand, noch ein Kopf Christi. Es erinnert am ehesten an eine himmlische Lichterscheinung. Die Figuren sind durch Beischriften gekennzeichnet, sie lauten ΨΥΧΗ, [Α]ΔΑΜ und ΕΥΑ. Die folgende Szene zeigt Adam und Eva stehend,[20] beide sind nimbiert. Sie wenden sich einander zu. Von einem Baum oder der Schlange ist nichts erhalten.

Als dritte Szene schließt sich das Erstlingsopfer Abels und Kains an (Genesis 4,4f.). Abel und Kain treten auf einen sogenannten gehörnten Altar,[21] der erhöht über einem Treppenlauf steht, zu. Die vierte Szene, nahezu in der Mitte des oberen Streifens, zeigt die Flucht Lots aus Sodom (Genesis 19,24–26). Lots

[14] Illgen, *Zweifarbige Leinenstoffe* (wie in Anm. 8), 5, 79.

[15] Borda, *Pittura romana* (wie in Anm. 5), 169–179, vermutet derartige episch-erzählende Friese bereits im 5./4. Jahrhundert v.Chr., s. dazu R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca und London 1986), 26f.

[16] Vergleichbar dem "effetto ritmico" hellenistischer Bildfriese; s. Borda, *Pittura romana* (wie in Anm. 5), 156.

[17] G. A. Gaballa, *Narrative in Egyptian Art* (Mainz 1976).

[18] Von Brilliant, *Visual Narratives* (wie in Anm. 15), 90, als "eye-catching" bezeichnet.

[19] Im Schöpfungszyklus von San Marco in Venedig führt Christus die Seele, eine kleine unbekleidete geflügelte Gestalt, Adam zu, s. K. Weitzmann und H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI* (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, Bd. I, Genesis) (Princeton 1986), 52f. Das Gewand Psyches ist nahezu identisch dem der Psyche in der Hesekielfolge von Dura, vgl. Kraeling, *Synagogue* (wie in Anm. 4), 187.

[20] Zur Bildtradition s. H. Kaiser-Minn, *Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts* (*JbAC* Ergänzungsband 6 [1981]), 61–73, bes. 89 Anm. 39.

[21] K. Galling, "Altar II (orientalisch)," in *RAC* I (1950), 332.

Frau wendet sich nach rechts und blickt zurück in die feurige Glut, die auf die Stadt herabfällt, während Lot in die entgegengesetzte Richtung, nach links, flieht. Er wird von einem großen nimbierten Jüngling geleitet, wohl einer der beiden Engel, die er in seinem Haus beherbergt hatte.[22] Rechts von der hohen polygonalen Stadtmauer[23] ist am oberen Rand, über dem Kopf der Frau Lots und neben dem herabfallenden Feuer, die Beischrift ΑΓΩΝΙΑ—Erschrecken, Angst, zu erkennen, also nicht ein Eigenname oder eine Personenbezeichnung, wie in der ersten Szene, sondern die Bezeichnung eines Zustandes.[24]

Die stark fragmentierte fünfte Szene ist einer bestimmten biblischen Erzählung kaum zuzuordnen. Es ist lediglich der nimbierte Kopf einer Person und der obere Teil eines gehörnten Altares erhalten. Die Szene könnte zur nachfolgenden Noe-Geschichte gehören, vielleicht das Dankopfer des Noe.[25] Denn für die sechste und letzte Szene im oberen Bilderfries des Behanges ist die Zuordnung durch die Namensbeischrift ΝΩΕ gesichert (Genesis 7,7–8,10). Außerdem zeichnet sich deutlich die bekannte Kastenform der Arche ab. Darin befindet sich Noe, während seine Frau vor der Arche steht. Sie wird von einer kleinen Dienerin oder Tochter begleitet, die zu ihr emporblickt, aber von der Arche weg und dem Altar zustrebt. Über der Arche befindet sich neben der Beischrift ΝΩΕ ein Vogel, wohl die wiederkehrende Taube.

Das ganze Geschehen beobachtet, in einem Türrahmen stehend, eine Frau. Die Beischrift weist sie als ΣΑΡΑ aus. Sie kann deshalb auf keinen Fall mehr zu dieser Noe-Szene gehören, sondern sie leitet zur ersten Szene des mittleren Streifens über, zur Bewirtung der drei Männer durch Abraham.

Der mittlere Streifen

Die Szenenfolge beginnt mit Abraham, der die drei Männer, die Boten Gottes, bewirtet (Genesis 18,8). Sein Name ΑΒΡΑΑΜ ist rechts von seinem Haupt deutlich zu erkennen. Er trägt eine große ovale, wohl metallene Platte herbei, die am Rand von Punkten, man denkt an im Metall getriebene Buckel, umzogen ist.[26] Die drei Männer, denen er auftischt, sitzen auf einer Bank, die wie ein Thron kostbar verziert ist. Der nimbierte Kopf und nur teilweise der Körper eines der drei Männer blieb erhalten. Er ist im Begriff, eine Trinkschale an den Mund zu führen. Zu dieser Szene ist Sara zu zählen, die im Eingang des Zeltes die Weissagung der Geburt Isaaks durch die drei Männer hört. Vom Maler wurde sie aber noch dem oberen Bildstreifen zugeordnet.

Eine gedrehte Säule trennt die nächste Szene, das Opfer Abrahams (Genesis 22,10–12), ab. Sie wird eingeleitet durch einen stehenden Engel mit großen Flügeln.[27] Es folgt eine größere Fehlstelle im Stoff des Behanges. Vielleicht befanden sich hier Baum und Widder. Rechts vom Altar steht Abraham und vor ihm Isaak; von beiden blieben nur die Unterkörper erhalten. Ein Fragment mit dem Ansatz einer Haarkalotte, die mit der Abrahams in der vorangehenden Bewirtungsszene auffallend übereinstimmt, mit der oberen Linie eines Nimbus, und darüber dem Buchstaben Omega, gehört ohne Zweifel zu dieser Szene, wenn auch das Omega zumindest nicht zu einer Namensbeischrift passen kann. Rechts davon sind die Buchstaben mit großer Wahrscheinlichkeit zu [Ι]ΣΑΑ[Κ] zu ergänzen.

Eine Gruppe von mindestens fünf vorwärtsstrebenden Männern, die ihren Blick zurückwenden, ist bereits der Jakobserzählung zuzurechnen. Ihre Beischrift ΙΑΚΩ[Β] ist gut erhalten. Eine weitere Gruppe von zwei Männern, nur die Unterkörper sind erhalten, tritt auf eine Giebelarchitektur zu, in der, wie Gewandfalten vermuten lassen, wohl eine Frau steht. Man ist an Jakob bei Laban erinnert, wie er um dessen Tochter Rahel wirbt (Genesis 29,18).

Wiederum grenzt eine gedrehte Säule diese von der nächsten Szene, der vierten im mittleren Streifen, ab. Sie ist durch Beischriften und unverwechselbare Details als Jakobs Traum von der Himmelsleiter gesichert (Genesis 28,12–15). Am unteren Ende der Leiter steht ein Engel. Er blickt zum schlafenden Jakob hin.[28] Die Beischrift bezeichnet die Leiter als [Κ]ΛΙΜΑ[Ξ ΟΥΡΑ]ΝΙΑ, als himmlische Leiter. Die Buchstaben ΙΑ oberhalb des Kopfes des Schlafenden sind ohne Zweifel zu ΙΑ[ΚΩΒ] zu ergänzen.

Eine zum Mahl gelagerte Gesellschaft von jungen Männern scheint die seltsame Himmelserscheinung zu beobachten. Sie gehört bereits zur nächsten Szene. Die Gruppierung erinnert sogleich an die Brüder Josephs, die sich zum Mahl niederließen,[29] als sie Joseph in den Brunnen geworfen hatten (Genesis 37,25).

Am linken Rand steht ein Mann, der zu den Gelager-

[22] Regula Schorta, Wabern/Bern, danke ich für Hinweise bei der Rekonstruktion dieses Szene.

[23] Zum Typus der Stadtarchitektur, I. Ehrensperger-Katz, "Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines," *CahArch* 19 (1969), 1–27.

[24] Vgl. hier S. 70.

[25] Weitzmann und Kessler, *Cotton Genesis* (wie in Anm. 19), 66f. Vgl. auch Wiener Genesis, pictura 24: O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis*, Faksimile-Ausgabe (Frankfurt am Main 1980), 108f.

[26] Der Zierrand scheint sich in der Mitte und zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreut zu haben, s. z.B. den Mildenhall-Schatz; K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure* (Oxford 1977).

[27] Vgl. die Berliner Pyxis: A. St. Clair, "The Iconography of the Great Berlin Pyxis," *JbBM* 20 (1978), 5–27, bes. 19–27.

[28] Ähnlich im Menologion des Gregor von Nazianz, Paris, Bibl. Nat. gr. 510, fol. 174v; s. Weitzmann und Kessler, *Dura Synagogue* (wie in Anm. 4), 18, Abb. 11.

[29] Vgl. die Elfenbeinsitula in Sens; A. Goldschmidt und K. Weitzmann, *Die byzantinische Elfenbeinskulptur des X.–XIII. Jahrhunderts*, Bd. I, *Kästchen* (Berlin 1930), Nr. 124, Taf. 72a.

ten gehören könnte, vielleicht ist es Ruben, der seinen Bruder Joseph retten wollte. Naheliegender ist aber, daß diese Gestalt, wie Sara im Streifen darüber, wiederum bereits zum folgenden dritten Bilderfries darunter überleitet.

Der untere Streifen

Aus einem gerafften Vorhang tritt, weit ausschreitend, Joseph, inschriftlich ΙΟΣΗΦ bezeichnet. Zu ihm blickt sich mit vorwärtsweisender Geste ein Engel, [Α]ΓΓΕΛΟΣ, um.[30] Zum Verständnis der dargestellten Episode ist eigentlich die Gestalt des Vaters notwendig. Da der Vorhang wohl das Haus Jakobs andeutet, wird die Aussendung des Joseph gemeint sein und nicht die spätere Begegnung mit dem Engel bei Sichem. So möchte man dem vom Engel geleiteten Joseph jenen stehenden Mann vom mittleren Fries als Vater Jakob zuordnen, der seinen Sohn zu den Brüdern auf die Weide schickt (Genesis 37,14).

Joseph und der Engel scheinen sich aber hier einer dritten Gestalt anzuschließen. Es ist der jugendliche Jakob, der sich den Erstlingssegen seines Vaters Isaak erschleicht (Genesis 27,18–23). Die Buchstaben AK über ihm sind zu [Ι]ΑΚ[ΩΒ] zu ergänzen. Jakob umfaßt mit vorgestreckten Armen, in der gleichen Weise wie Abraham im Streifen darüber, eine große ovale Schale, worauf ein Mahl liegt. Er reicht sie seinem Vater, der auf einem Lager halbaufgerichtet die Rechte zum Sohn erhoben hat.

Drei anschließend im Laufen sich umwendende Männer richten ihre Aufmerksamkeit scheinbar auf diese Szene. Wären die Buchstaben ΟΥΣ nicht sicher zu der Beischrift [Μ]ΟΥΣ[ΗΣ] zu ergänzen und würde die gut erhaltene Beischrift MANNA nicht die feinen, wie Regen herabfallenden Linien als dieses Himmelswunder ausweisen (Exodus 16,14–16), würde man schwerlich darin eine Exodusszene erkennen.

Eine Säule trennt sie von der nächsten Szene ab, deren erste Gestalt, Moses, nimbiert, durch die Beischrift ΜΟΥΣΗΣ gesichert ist, die Säule durch die Beischrift ΣΤΥΛΟΣ ΠΥΡΙΝΟΣ als feurige Säule.[31] Moses berührt diese Säule mit einem Stöckchen, gleich einem Griffel. Vor ihm blicken, in die entgegengesetzte Richtung, Bewaffnete, die Krieger Pharaos, wie gebannt nach unten, während Pharao selbst geradeaus sieht, eine Beischrift bezeichnet ihn [ΦΑ]ΡΑΩ. Zu seinen Füßen stürzt ein Bewaffneter, aber nicht in die Fluten (Exodus 14,23–28), denn diese sind nicht wie gewohnt als horizontale, sondern als diagonale Linien, wie schräg herabfallender Regen wiedergegeben.

Ein Unbewaffneter, ein Israelit, flieht auf eine Säule zu, gleich der zuvor als "feurige Säule" bezeichneten. Zwei größere und eine kleine Gestalt,[32] wohl weitere Israeliten, sind offenbar jenseits der Säule schon in deren Schutz. Sie blicken auf den Stürzenden zurück. Gewandpartien und Füße lassen an dieser Stelle ehemals noch weitere Israeliten vermuten.

Eine Dreiergruppe beschließt den unteren Bildstreifen des Behanges. Die mittlere Figur, nimbiert, ist wieder als ΜΟΥΣ[ΗΣ] bezeichnet. Er blickt zu Aron, inschriftlich ΑΡΩΝ, zurück. In den beiden in Kopfhöhe des Moses und seiner Begleiter befindlichen Vögeln dürfen wohl, korrespondierend zum Mannawunder, die Wachteln erkannt werden (Exodus 16,13). Die Fußspitzen dieser drei werden von eigenartigen kurzen Wellenlinien berührt, die sonst nicht zu beobachten waren. Es sind keine Bodenlinien, wohl auch keine Schattenlinien, eher erinnern sie an Schlangen. Vielleicht sind jene Schlangen gemeint, durch die viel Volk Israels starb, als es gegen die lange Wanderung durch die Wüste aufbegehrte (Numeri 21,6).[33]

Die Bildfolge

Vergleicht man die Reihenfolge der alttestamentlichen Szenen auf dem Behang mit der Abfolge der entsprechenden Erzählungen im Alten Testament, so fällt bereits im oberen Streifen auf, daß zwar die ersten drei Szenen dem biblischen Handlungsablauf entsprechen, daß aber die folgende, die Flucht Lots, der Noeerzählung vorgezogen ist. Das Gleiche gilt für die Szenen der Jakobs- und der Josephserzählung. Die Episoden aus dem Buch Exodus sind ebenfalls in scheinbar willkürlicher Reihung wiedergegeben.

Ein dadurch entstandener neuer inhaltlicher Sinn der biblischen Erzählungen ist nicht erkennbar. Der Schlüssel für die scheinbar willkürliche Reihung der Szenen liegt im Behang selbst, in der Figurenanordnung. Symptomatisch ist die Trennung Saras von der Szene, in der Abraham die drei Männer bewirtet. Ein Maler, der sich die Freiheit nimmt, eine Figur aus einer Szene herauszulösen, offensichtlich um der oberen Reihe einen

[30] Vgl. Wiener Genesis, pictura 30, s. Mazal, *Wiener Genesis* (wie in Anm. 25), 120, und das Seidenstoff-Fragment in Sens, dazu *Age of Spirituality*, Hrsg. K. Weitzmann, Ausstell.-Kat., Metropolitan Museum of Art, 1978 (New York 1979), Nr. 413 (G. Vikan).

[31] Im Unterschied zu den beiden weißen Säulen im mittleren Register zeigt diese "feurige" Säule einen roten Farbton, vgl. die rote neben der schwarzen, die Finsternis andeutenden Säule vor dem Stadttor in der Dura-Synagoge, s. E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Bd. XI (New York 1964), Taf. XIV.

[32] Wohl um die Gesamtheit des Volkes zu veranschaulichen, s. B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom* (Wiesbaden 1975), 85 Anm. 124.

[33] Vgl. die Illustrationen in den Oktateuchen, Vat. gr. 747, fol. 172v; Vat. gr. 746, fol. 349v; und Smyrna, fol. 168v; s. D. C. Hesseling, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne* (Leiden 1909), Abb. 238.

kompositionell befriedigenden Abschluß zu geben, wird nach ähnlichen Kriterien die Szenen- und Figurenfolge insgesamt bestimmt haben. Die souveräne Pinselführung läßt auf einen Maler schließen, der mit der Herstellung von derartigen Wandbehängen vertraut war und der sein künstlerisches Repertoire und die entsprechenden Techniken absolut beherrschte.

Löst man sich beim Betrachten des Behanges vom Inhalt der biblischen Erzählungen und folgt allein den Bewegungsrichtungen, den Gruppierungen der Figuren, dem Schwung oder ruhigen Fall der Gewänder, so schließen sich die Szenen weitgehend zu einer harmonischen Abfolge zusammen.

Alle drei Bildstreifen beginnen mit einer in Schrittstellung dargestellten, also herantretenden Person, die die Arme nach vorn ausstreckt. Sie fordern so den Betrachter gleichsam auf, die Bildreihe weiterzuverfolgen. Das gleiche Gestaltungsprinzip zeigt sich zum Abschluß jeder Reihe, nur daß hier die Figuren jeweils ruhig stehen und in den Bildstreifen zurückblicken. Die große Stadtarchitektur Sodoms beherrscht gewiß nicht ohne Absicht die Mitte des oberen Streifens.

Die Figuren wurden vom Maler durch gleiche Körperbewegung, durch ähnlichen Schwung in den Gewändern, vor allem aber durch gleiche Blickrichtung zu Gruppen zusammengefaßt. Dabei konnten, sicher unbeabsichtigt, ganz neue Kombinationen entstehen. So folgen Joseph und der Engel dem Jakob und treten mit ihm an das Lager des Isaak heran, die Brüder Josephs blicken auf Jakobs Himmelsleiter und Moses, im unteren Bildstreifen, schließt sich der Geste des Isaak an.

Die Beischriften

Häufig sind es allein die hinzugefügten Namen, die eine Zuweisung der betreffenden Person zu einer Szene erlauben. Sara, ohne Nennung ihres Namens, wäre wohl zur Noegeschichte gezählt worden. Die feinen senkrechten Linien hätte man, ohne die Beischrift MANNA, nicht verstanden, oder vielleicht als Regen angesehen.[34]

Überwiegend handelt es sich bei den Beischriften um Personennamen, dreimal gilt die Benennung Gegenständen, nämlich dem Manna, der Himmelsleiter und der feurigen Säule. Eine Ausnahme bildet die Beischrift zu Lots Frau. Sie wird als ΑΓΩΝΙΑ, als Angst, auch Schrecken, bezeichnet. Damit sollte wohl kaum auf ihren individuellen Seelenzustand hingewiesen werden. Sie ist vielmehr durch die Benennung ΑΓΩΝΙΑ zu einer Personifikation geworden.

Dem Maler mag eine derartige weibliche Gestalt mit aufgelöstem Haar und erstarrter Haltung als Personifikation des Erschreckens vertraut gewesen sein.[35] Er hat die Frau Lots dem sichtbar in Schrecken fliehenden Lot, wie gewohnt, als eine die Situation erläuternde Personifikation zugeordnet. So wird in der friesartigen Szenenfolge zum Ödipus-Mythos aus einem Grab in Hermoupolis, aus der Zeit um 150 n.Chr., die Unwissenheit des Ödipus durch eine Personifikation mit der Beischrift ΑΓΝΥΑ verbildlicht, sein Suchen durch die Personifikation ΞΗΤΗΜΑ. Beide Personifikationen verdeutlichen durch entsprechende Gestik das jeweilige Geschehen.[36]

Derartige Personifikationen, die einen bestimmten Handlungsablauf erläutern, haben auch sonst in biblischen Bildthemen zahlreich Einlaß gefunden. Eine Gestalt, wie die Frau Lots, die in einer Doppelrolle als Betroffene zugleich ihr eigenes Schicksal personifiziert, findet sich sonst jedoch nicht.

Die Bildtradition

In alte bewährte und vertraute Formen wurden hier in vielfältiger Weise neue Inhalte übertragen. Der Maler des Behanges setzte offenkundig Bildvorlagen um, deren Textgrundlage, deren Inhalt ihm unbekannt war. Die Personen sind zwar durch Beischriften ausgewiesen, eine nähere Kenntnis der Erzählung ist aber dennoch nicht vorauszusetzen.

Für den Maler war die Beziehung der Bilder zu einem bestimmten Text wohl auch sonst unerheblich. Sein Repertoire umfaßte pagane Themen, mythische Erzählungen, für die ein hoher Bekanntheitsgrad vorausgesetzt werden darf. In einer über Jahrhunderte währenden Tradition wurden die Formeln ausgebildet, die es ermöglichten, einen Handlungsablauf in prägnanten Bildern zu veranschaulichen.[37]

Obwohl die Reihung der Szenen und Personen weitgehend ohne erkennbare Abgrenzung über drei Streifen jeweils von links nach rechts erfolgt, und man die Bilder wie gewohnt genauso "ablesen" möchte, muß man doch bald erkennen, daß sie sich dazu nicht eignen. Es handelt sich vielmehr um einzelne in sich abgeschlossene und aussagekräftige episodische Bilder aus ver-

[34] Vgl. C. Robert, *Archaeologische Hermeneutik* (Berlin 1919), 15–87.

[35] Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 139: Aristophon habe ein figurenreiches Bild geschaffen u.a. mit Helena und der Personifikation der Leichtgläubigkeit, *credulitas*, und Odysseus mit *dolos*, der Personifikation der List. Zu Personifikationen abstrakter Begriffe, s. Robert, *Hermeneutik* (wie in Anm. 34), 59–71.

[36] B. Andreae, "Römische Malerei," in *Das römische Weltreich*, Hrsg. Th. Kraus (Propyläen Kunstgeschichte 2) (Berlin 1967), 210, Nr. 139a.

[37] P. H. von Blanckenhagen, "Narration in Hellenistic and Roman Art," *AJA* 61 (1957), 78–83, führt den Ursprung derartiger fortlaufend erzählender Bildfriese auf Wandmalereien mittelhellenistischer Zeit zurück, als deren ältestes Beispiel, umgesetzt in Relief, der Telephosfries zu gelten habe.

schiedenen Erzählungen, die ohne erkennbaren Bezug nebeneinander gesetzt sind. Eine Handlung, die sich über zwei, drei oder mehr Szenen entwickelt, ist lediglich für die Stammeltern auszumachen, vielleicht ursprünglich auch für die Jakobsgeschichte; eine mehrere Phasen umfassende Folge lag wohl auch der Moseserzählung zugrunde. Dem Maler waren die Erzählungen weitgehend unbekannt, er hatte wohl nur eine vage Vorstellung vom Inhalt. So versuchte er, vermeintliche Beziehungslosigkeiten mit seinen Mitteln auszugleichen, indem er Personen und Gruppen, die ihm in Gestik und Bewegung sinnvoll verbunden erschienen, einander zuordnete.

Mit der alttestamentlichen Bildfolge des bemalten Wandbehanges in der Abegg-Stiftung kann der sukzessive Weg der Aufnahme christlicher Bildinhalte exemplarisch verfolgt werden. Hier war es ein Maler, der einer anspruchsvollen Tradition verbunden war, der versuchte, die neuen Bildinhalte dieser Tradition einzureihen. Sein Konzept ließ einen Wandbehang entstehen, der, obwohl heute stark fragmentiert, die außerordentlichen künstlerischen Fähigkeiten des Malers uneingeschränkt deutlich werden läßt.

Zweckbestimmung des Wandbehanges

Es bleibt noch ein Wort zur Bestimmung dieses Behanges zu sagen. Ein besonderer Auftrag liegt ihm ohne Zweifel zugrunde, sein Anbringungsort, sein Verwendungszweck, so wird man folgern dürfen, waren vorbestimmt. Doch wofür, für welchen Ort wurde der Behang geschaffen? Daß er die Stelle einer Wandmalerei vertrat, darf vorausgesetzt werden.

Man denkt wohl zunächst an einen Sakralbau, an eine Kirche. Vielfältiges textiles Inventar für Kirchen ist überliefert, wobei kostbare textile Stiftungen oftmals hervorgehoben sind.[38] Doch hätte man dem Maler dort wohl kaum so zahlreiche inhaltliche Versehen und eigenmächtige Umstellungen von Figuren und Szenen durchgehen lassen. Denn ein Behang dieser Größe hätte seinen Platz sicher an hervorgehobener Stelle, z.B. in der Apsis gefunden, deren bildliche Ausstattung gewiß nicht ohne Zutun des Klerus denkbar ist.

Eher möchte man eine Verwendung im privaten Bereich vermuten. Dort könnte eine derartige alttestamentliche Szenenfolge für die Wand eines repräsentativen Wohnraums bestimmt gewesen sein. Der Hausherr hatte sich vielleicht dem Christentum zugewandt. So wie zuvor Bildfolgen zu Mythen paganer Götter und Heroen die Wände eines Wohnhauses schmückten, so waren es jetzt die entsprechenden Ereignisse aus dem Leben der alttestamentlichen Patriarchen. Man darf annehmen, daß mit einem derartigen Wandschmuck nicht so sehr religiöses Bekenntnis, sondern wie üblich Reichtum und Bildung zur Schau gestellt werden sollte.[39]

Ein sepulkraler Zusammenhang wäre ebenfalls denkbar. Denn der Brauch, Grabkammern mit Malerei auszustatten, ist nahezu so alt wie Grabkammern selbst. Ein bemalter Behang könnte auch dort an die Stelle einer Wandmalerei getreten sein. Doch ist zu bedenken, daß die Haltbarkeit eines Leinenbehanges nicht sonderlich groß ist, andererseits man stets darauf bedacht war, Grabbeigaben aus haltbarem Material zu fertigen. Davon abgesehen liegt es dennoch nahe, daß der Behang aus einem Grab stammt. Er könnte wie so viele Textilien zweckentfremdet bei einer Bestattung verwendet worden sein.

So wichtig die Frage nach der Bestimmung des Behanges für die Interpretation der Szenenfolge insgesamt auch ist, so sagt sie doch nichts über die Herkunft der Bilder im einzelnen aus. Sie sind nicht, soviel ist sicher, für den Behang entworfen.

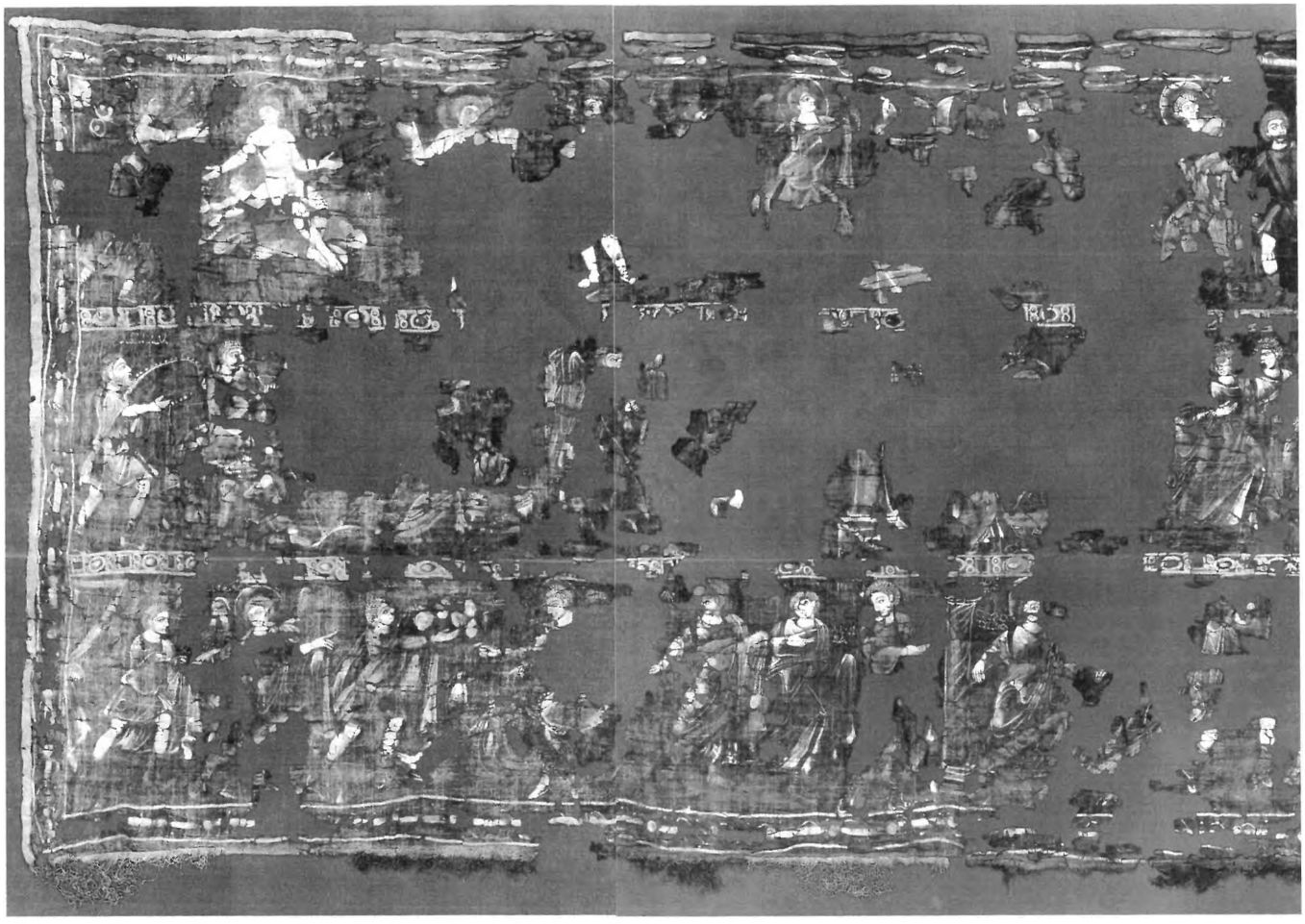
Eine detaillierte ikonographische Untersuchung wird den verwendeten Bildtopoi, wie auch den inhaltlichen Besonderheiten nachgehen müssen. Es sei hier z.B. nur auf die auffallende Abwesenheit einer sichtbar handelnden Gottheit, nicht nur im Schöpfungsbild, hingewiesen. Auch wird eine genaue Untersuchung des sehr ausgeprägten Stils der Malereien dazu beitragen können, die topographische und zeitliche Einordnung des Behanges näher einzugrenzen.

Berlin

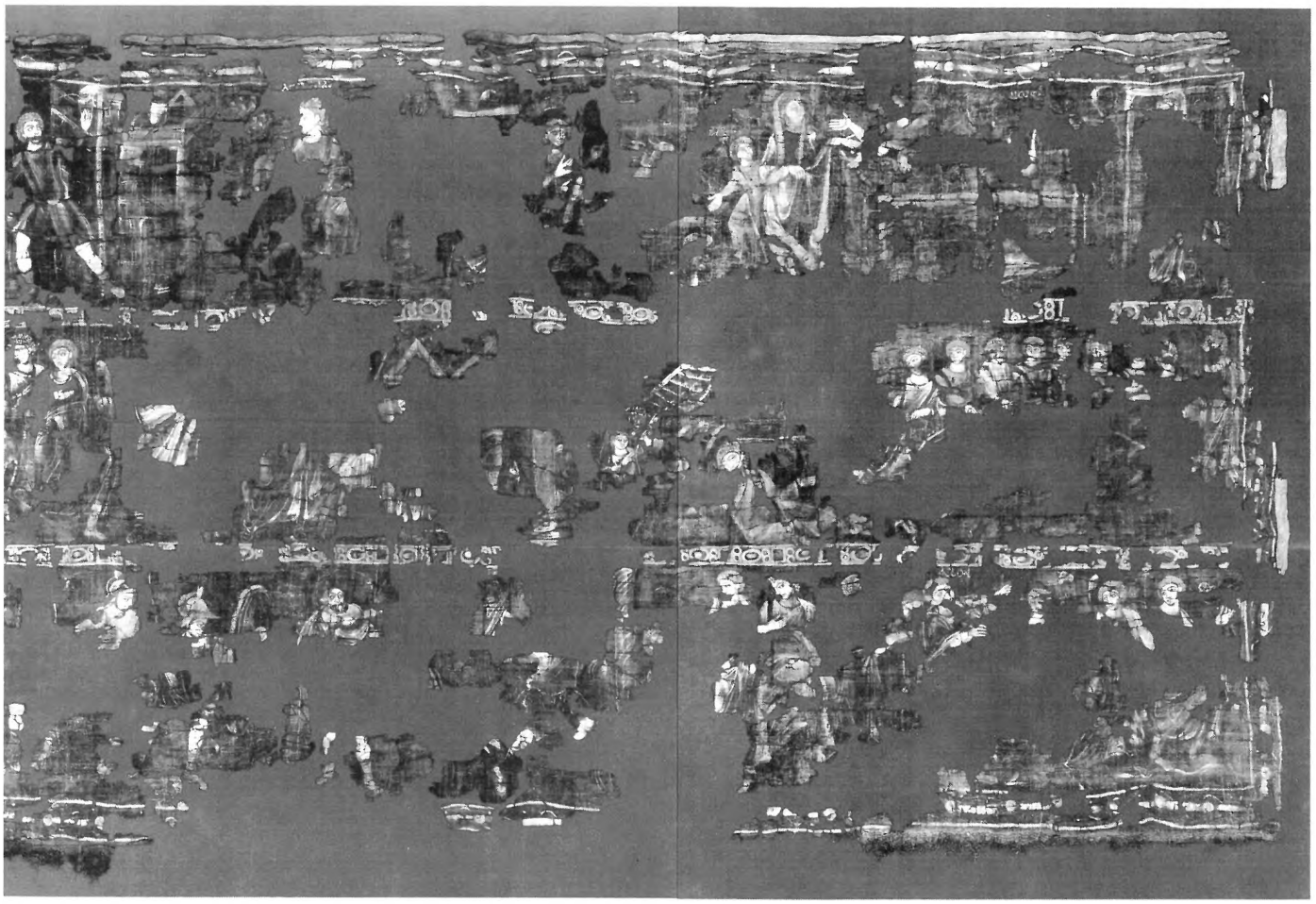
[38] C. Nauerth, *Koptische Stoffe* (Liebieghaus Monographie 9) (Frankfurt am Main 1986), 15 Anm. 19.

[39] Dem bemalten Behang könnte einst ein Pendant entsprochen haben. Die aus dem Bildfeld herauslaufende Gruppe im unteren Bildstreifen rechts legt diesen Gedanken nahe.

Für unermüdliche Hilfe danke ich Ursula Keuthen-Welbers, Düsseldorf, für Anregungen und Hinweise Antje Krug, Berlin, und Arne Effenberger, Berlin.



1. Riggisberg/Bern, Abegg-Stiftung, bemalter Wandbehang, linke Hälfte



2. Riggisberg/Bern, Abegg-Stiftung, bemalter Wandbehang, rechte Hälfte

"Living the Dead Became": The Prophet Elijah as a Holy Image in Early Jewish Art[1]

BEZALEL NARKISS

THE BELIEF in the power of images, holy or diabolic, was common in the third century throughout the Roman Empire, in the East as well as in the West. This syncretistic idea was strengthened by the fact that most religions of Late Antiquity believed in survival and revival through faith in a visible deity whose cult involved worshiping an image of the god and his entourage. From the official Roman gods, through the cult of the emperors, down to the international or local versions of Isis cult, Orphism, Mithraism, Zabatism, and many Gnostic sects, all involved image worship as a means of ensuring survival in mystical or miraculous ways. It was somewhat different for the believers of the Jewish faith.

By the third century Jews no longer worshiped any image of their deity. Yahweh, the Israelite God, had by then lost his image completely, emerging as a nonfigurative, monotheistic super-God, who defined and fashioned the life of all nations, but took special care of his own nation, Israel. His natural servants were visible, e.g., the sun, the moon, and the stars that appeared in his heaven. The hosts of heaven, the angels, and his most immediate servants manifested themselves only to the "knowledgeable," and were actually seen by some of the sages who were lucky enough to visit the "other world" and return to disclose part of their revelation, as in the case of Rabbi Joshua ben Levi.[2]

Official Jewish opinion in the second and third centuries saw no danger of idolatry or image worship. The painting and sculpting of images was by then not regarded as violating the Second Commandment: "Thou shalt not make unto thee any graven image or any likeness of any thing that is in heaven above, or on the earth beneath, or in the water under the earth" (Exodus 20:4). Hardly any Jew at that period saw these images as gods, or thought that he should "bow down to them or serve them" (Exodus 20:5). It was regarded as a certainty that neither the image of the God of Israel nor the image of any other deity could become an object of adoration and worship for any Jew.[3] Rabban Gamaliel, the second-century leader of the Sanhedrin, regarded the statue of Venus in a bathhouse he patronized in Acre as an adornment of the building rather than an object of worship.[4] In the third century Rabbi Yohanan observed that the walls of synagogues were painted, apparently with biblical images, and did not disapprove.[5]

The decoration of synagogues with human figures, which may have originated in the third century, was not prohibited by any law since it did not give rise to any fears of idolatry, and the painting may have been considered didactic. At the same time, popular belief in the power of images persisted among the Jews of the third century, as is evident from the images of Elijah in the third-century Dura Europos synagogue.

The prophet Elijah figures prominently in the paintings of the synagogue in four adjacent panels, which do not follow chronologically. In the first panel he is shown providing a miraculous supply of meal and oil in a time of famine to the widow of Zarephath, who gave him refuge in her attic when he was fleeing from King Ahab

[1] In a recent Dumbarton Oaks symposium, dedicated to Kurt Weitzmann, on the power of images, the attitude of Jews was only lightly touched on. I believe that a comment on the powerful image of Elijah, the ever-living prophet of the beliefs of orthodox Judaism, and his appearance at Dura Europos is a fitting token of my appreciation to Kurt. I am grateful to Dr. Ruth Mellinkoff, Dr. Aliza Cohen Mushlin, and Ms. Ruth Jacoby for their profound remarks.

[2] See pp. 77–78 below.

[3] E. E. Urbach, "The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts," *IEJ* 9 (1959), 149–165, 228–245.

[4] *Babylonian Talmud*, Avodah Zarah 44[b].

[5] *Talmud Yerushalmi*, Avodah Zarah III,2, manuscript reading: "In the days of Rabbi Yohanan [third century] they started to paint the wall of the synagogue and he did not hinder them. In the days of Rabbi Abin [fourth century] they started to decorate the floors of the synagogue with mosaics and he did not hinder them." See Urbach, "Laws of Idolatry" (as in note 3), 236.

(Fig. 1);[6] in the second he raises the widow's dead son (Fig. 2);[7] and in the third and fourth adjacent panels he appears in the contest with the prophets of Baal, in which he plays the major role and is the winner (Figs. 3 and 4).[8] The first two episodes demonstrate Elijah's miraculous activity on a personal level, the last two on a national level.

Elijah's appearance as the protagonist in four panels at Dura makes him one of the most important figures in the synagogue of this Jewish community, at least as significant as Abraham, Moses, or David, who are depicted in a similar number of extant panels. Characteristically, Elijah's episodes stress his miraculous activities as an intercessor between God and his nation, Israel, as well as between God and individuals. On the national level Elijah's miraculous actions at Dura may be compared to the depictions of Moses bringing the Israelites out of Egypt and cleaving the Red Sea for the twelve tribes of Israel to cross.[9] These national acts of Moses and Elijah differ considerably from some of the other miracles of God depicted on the walls of the Dura synagogue which include no active intercessor, such as the two calves drawing the Ark of Covenant on a cart from the Philistine Temple of Dagon back to the land of Israel,[10] or Ezekiel's vision of the dry bones.[11] The miracles in these last two panels, of which we and the protagonist are eyewitnesses, could be considered passive compared with Elijah's and Moses' miracles, which are active. Elijah's saving of the widow and her son are also the only personal miracles depicted in the Dura synagogue. The rest, including the finding of Moses[12] and the anointing of David,[13] are miracles distinguished by their Jewish national importance.

Elijah's character, which is mirrored by his deeds in the Bible, from his sudden appearance to his ascent into heaven on a chariot of fire, is that of an active miracle-maker on a personal, redemptive level.[14] He differs in this regard from most of the famous literary prophets of the Israelite biblical period, who not only proclaimed, but also wrote their prophecies and admonitions. Very few prophets of the era before the Babylonian Exile, such as Amos, Micah, Isaiah, or Jeremiah, actively perform personal miracles that are recorded in the Bible;[15] none of the prophets of the post-exilic period, such as Ezekiel, Zechariah, and Malachi, perform such miracles. Some of their prophecies involve their own activities, but these are usually viewed as signs of the fulfillment of the word of God on a national level, for example, Isaiah's children with their symbolic names,[16] Jeremiah hiding his girdle,[17] or Ezekiel constructing a model of a besieged city.[18]

The miracles of Moses seem closest to those of Elijah and his disciple Elisha primarily in the active way they are performed. The best examples are Moses inflicting the ten plagues on Egypt,[19] casting a tree into the bitter waters of Mara to sweeten them,[20] bringing forth the manna and the quails,[21] and striking the rock with his rod to extract water.[22] However, most of Moses' miracles are national and pertain to all Israel; very few are personal, like the one in which he makes his sister Miriam leprous because she reproached him for marrying a black woman.[23] Occasionally, even Elijah's na-

[6] 1 Kings 17:8–16. Dura synagogue, south wall, lower register, third panel from right. See C. H. Kraeling, *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos* (Final Report, vol. VIII, pt. 1) (New Haven 1956), 134–137, pl. XXXI. Kraeling saw another scene of Elijah proclaiming the drought in the same panel, now destroyed, left of the widow of Zarephath. See now K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), fig. 148.

[7] 1 Kings 17:17–24. Dura synagogue, west wall, lower register, extreme left. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 143–146, pl. LXIII; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), fig. 152.

[8] 1 Kings 18:20–40. Dura synagogue, south wall, lower register, two panels on the right. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 137–143, pls. LXI, LXII; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), figs. 155, 156.

[9] Exodus 14:15–31. Dura synagogue, west wall, top register, extreme right. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 74–86, pls. LII, LIII; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), 47, figs. 48, 49.

[10] 1 Samuel 5:1–6:16. Dura synagogue, west wall, middle register, extreme right. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 99–105, pl. LVI; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), fig. 105.

[11] Ezekiel 37:1–14. Dura synagogue, north wall, lower register, extreme left. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 178–202, pls. LXIX–LXXII; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), figs. 177, 178.

[12] Exodus 1:18–2:9. Dura synagogue, west wall, middle register, right of the Torah Ark. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 169–178, pls. LXVII, LXVIII; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), figs. 29, 30.

[13] 1 Samuel 16:13. Dura synagogue, west wall, lower register, right of the Torah Ark. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 164–168, pl. LXVI; Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), fig. 110.

[14] 1 Kings 17–2 Kings 2.

[15] It was not Amos who made Jeroboam's hand wither, but another man of God; see 1 Kings 13:1–10. Elisha, Elijah's disciple, was the only prophet who performed more personal miracles than his teacher: cleaving the waters of the Jordan (2 Kings 2:14), cleansing the waters of Jericho (2 Kings 2:19–22), making the two she-bears kill the forty children who mocked him as a bald head (2 Kings 2:23–24), producing the miraculous abundance of oil in the house of the widow of one of the prophets (2 Kings 4:1–8), reviving the son of the Shunammite (2 Kings 4:18–37), adding an antidote to the prophets' poisonous pottage (2 Kings 4:38–41), curing Naaman of his leprosy (2 Kings 5:1–14), transferring Naaman's leprosy to his own servant Gehazi (2 Kings 5:25–27), making the borrowed axhead swim upon the water (2 Kings 6:107), smiting the hosts of the King of Aram with blindness (2 Kings 6:8–20), and, lastly, reviving a dead man who touched Elisha's bones after his death (2 Kings 13:20–21). Moreover, like his teacher, Elisha was not a literary prophet.

[16] Isaiah 7:3 *She'ar-Yashuv*; 7:14 *Immanu'el*; 8:3 *Maher-Shalal-Hash-Baz*; 9:5 *Pele-Yoez El-Gibor Avi-Ad Sar-Shalom*.

[17] Jeremiah 13:1–11.

[18] Ezekiel 4:1–3.

[19] Exodus 7:8–12:30.

[20] Exodus 15:23–25.

[21] Exodus 16:2–16.

[22] Exodus 17:1–7.

[23] Numbers 12:1–15: "For indeed he married a Cushite woman."

tional miracles culminate in a personal act, such as his slaying the prophets of Baal after winning his contest with them.[24]

Elijah's miraculous power, which is stressed in the Dura paintings, continued to attract worshipers and visitors to the synagogue throughout its short existence of eleven years (244 to 256 A.D.). The personal involvement of the visitors is evident in the many painted inscriptions and graffiti which were found in the synagogue, some of which relate directly to the panel of Elijah raising the widow's son.[25] The inscriptions were made by Iranian visitors called *dipir* (probably meaning "scribe"),[26] accompanied and guided by Jewish community officials who occasionally added their own names to those of the visitors.[27] Most of the *dipinti* and graffiti begin with a date, continue with the name of the visitor, and end with the proclamation "and by him this picture was beheld" or "was looked at." Only in the case of the raising of the widow's son are there also phrases like "Living the child that had been dead"[28] or "Artav the scribe came and by him this picture was looked at, and by him the child was looked at, thus 'Living the dead became.'"[29]

From these inscriptions it is obvious that the Sasanian visitors to the synagogue were directed by their Jewish guides mainly to the scenes of Elijah, the adjacent Esther, and the Persian king Ahashueros, which were closest to the south entrance of the synagogue and appeared to contain personal, miraculous elements. These miraculous elements apparently appealed not only to the gentile visitors, but also to the Jewish community officials who explained the story and its context to them. The Esther and Elijah episodes seem to have been the most potent in the synagogue—a source of future hope for all who saw them. The most telling inscription appears above Elijah's right thigh in the panel of the raising of the widow's son: "Praise to God, praise! For life, life eternally he gives. . . ."[30] Elijah's miraculous power to give eternal life, which was emphasized by the visitors and their guides, did not cease with Elijah's assumption, but continued to exist through faith for all who beheld the picture of the raising to life. The belief in the power of Elijah's image to give life to the dead can be compared to belief in the power of the image of Jesus in the Raising of Lazarus. The potency of this image, which was commonly depicted by Early Christian artists on the walls of Roman catacombs from the third century on,[31] is one of many parallels between Jesus and Elijah.

It was not only the provincial Jewish community of Dura that revered Elijah. Most of the Mishnaic and Talmudic rabbis thought that Elijah became an angel when he ascended to heaven.[32] According to the Midrash, he roams between heaven and earth, appearing to humans with or without their being aware of his identity.[33] He continues to work miracles in this world, mainly as rewards or punishments,[34] he has the ability to plead with God himself,[35] and he lives forever, recording all the earthly deeds of people.[36]

Since the Middle Ages it has also been thought that Elijah attends all circumcisions to ensure the continuation of the covenant between God and his nation,[37] and all Passover seders, where he drinks the glass of wine that awaits him when the door is opened after the meal and the verses "Pour out Thy wrath over the nations who do not know Thee" are recited. With this act Elijah will announce the final redemption of Israel, when he rather than the Messiah will raise the dead.[38] He is the harbinger of the Messiah[39] and will live forever,[40] unlike the Messiah who will die after he has performed all his duties.

Some of the rabbis had special relationships with Elijah and at times met him intimately.[41] One of the lucky ones was Joshua ben Levi, a Palestinian rabbi of the third century, who, with the help of Elijah, was able to see the "pinnacles of rubies" (Isaiah 54:12), the precious stone chalcedony, with which God will build the New Jerusalem.[42] With Elijah's help he also found out

[24] 1 Kings 18:40.

[25] Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 300–317, mainly inscriptions nos. 49–53, 55, 56. The other graffiti, inscriptions nos. 42–48, 54, pertain to the Esther panel.

[26] Ibid., 297–300.

[27] Ibid., e.g., inscription no. 44: "*Zandak* of the Jews."

[28] Ibid., inscription no. 49, p. 309, pl. XLVI:1.

[29] Ibid., inscription no. 51, 299, 311, pl. XLVI:3. This inscription is on the panel of the sacrifice of Elijah, and not on that of the reviving the widow's son.

[30] Ibid., inscription no. 55, 314–315, pl. XLVII:3.

[31] E.g., the Calixtus Catacomb: J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, vol. III (Freiburg im Breisgau 1903), fig. 46.

[32] *Babylonian Talmud*, Berakhot 4^{b}, where Elijah is regarded as inferior only to the archangels Michael and Gabriel.

[33] E.g., *Midrash Tanhuma*, Vayehi 3:3, Ha'azinu 8; *Babylonian Talmud*, Taanit 21a, Nedarim 50^{a}, Avoda Zara 18^{a-b}, Berakhot 58^{a}; Shabat 109^{b}.

[34] E.g., *Babylonian Talmud*, Ouidushin 40^{a}, Sanhedrin 63^{a-b}, Yalkut Kohelet 973; *Psiqta Rabbati*, Ten Commandments 111^{b}.

[35] *Midrash Shir Hashirim Zuta*, 3:6; *Shir Hashirim Rabba*, 1:6.

[36] *Seder Olam Rabba*, chap. 17; *Leviticus Rabba*, 34:8.

[37] *Pirkê de Rabbi Eliezer*, 29.

[38] *Mishnah*, *Sota*, 9 ultimate; *Shir Hashirim Zuta*, 7:14.

[39] *Tanhumah Mishpatim*, 18 end, based on Malachi 3:23: "I will send you Elijah the prophet, before the coming of the great and terrible day of the Lord."

[40] *Shir Hashirim Zuta*, 5:2.

[41] E.g., R. Eliezer ben Horkanos (*Avot d'Rabbi Nathan* 13); R. Meir (*Deuteronomy Rabba* 5:15); R. Nehorai (*Tanhumah*, Genesis 4:2; *Talmud Yerushalmi*, Berakhot 9^{c}); R. Nathan (*Babylonian Talmud*, Gitin 70^{a}, Bava Mezi'a 59^{a-b}); R. Yose (*Babylonian Talmud*, Berakhot 3^{a}, Sanhedrin 113^{a-b}); R. Shimon ben El'azar (*Babylonian Talmud*, Ta'anit 20^{a-b}); R. Anan (*Babylonian Talmud*, Ketubot 106^{a}); R. El'azar ben Shimon (*Psiqta d'Rav Kahana*, Beshalah 92^{b}).

[42] *Psiqta Rabbati*, Ania So'arah, sec. 32; *Psiqta d'Rav Kahana*, 136^{a-b}.

when the Messiah will come[43] and what hell looks like.[44] When Joshua ben Levi was about to die, God told the Angel of Death to "do whatever R. Joshua may ask you." The angel obliged Joshua by giving him the sword of death and showing him his seat in paradise, whereupon Joshua jumped over the wall into paradise and refused to return the sword to the angel. Only after the heavenly voice made Joshua give the sword back to the angel ("since the people are in need of death"), did Elijah announce ben Levi's approach to paradise.[45]

Elijah's powers as a miracle-maker, healer, reviver of the dead, intermediary between Israel and its God, harbinger of the Messiah, future resurrector of the dead, and one who lives eternally, are well established in the teaching of the rabbis and continue to grow to this day.

The power of images found on the walls of the Dura Europos synagogue also occurs in a negative way in the Esther panel, where the eyes of Haman have been gouged out.[46] We can assume that in his enthusiastic hatred of his contemporary Persian enemies, a mid-third-century Jew—possibly a workman constructing the embankment—thought that by gouging out Haman's eyes in the painting he would miraculously harm his personal or national enemies outside the besieged city of Dura Europos. The visitors to the synagogue and their Jewish guides continued to believe in the power of the images of Elijah reviving the dead child as long as the synagogue survived, and at times this belief assumed the guise of superstition, as is evident from the gouging of Haman's eyes.

The Hebrew University of Jerusalem

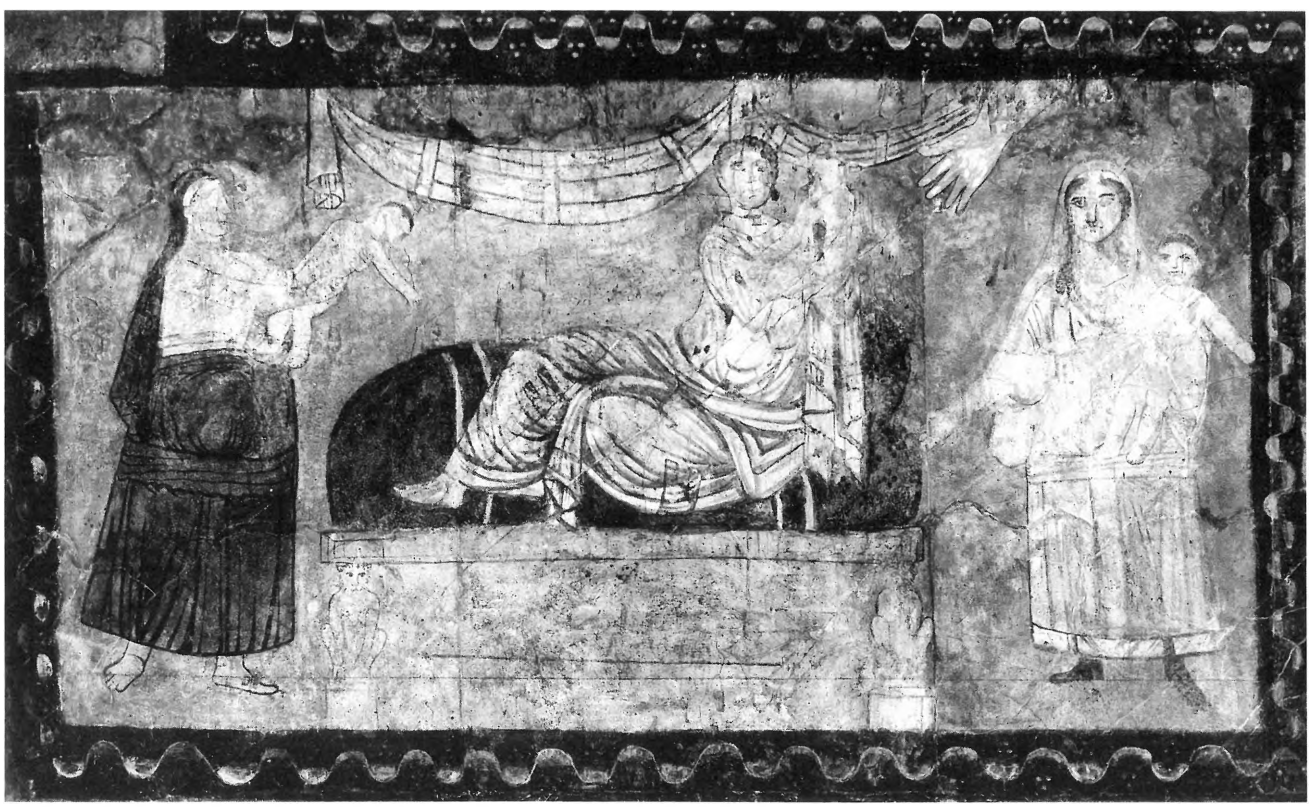
[43] *Babylonian Talmud*, Sanhedrin 98[a].

[44] *Masekhet Gehinom*, in A. A. Jellinek, *Beit Hamidrash* (Berlin 1873), vol. I, 48.

[45] *Babylonian Talmud*, Ketubot 77[b].

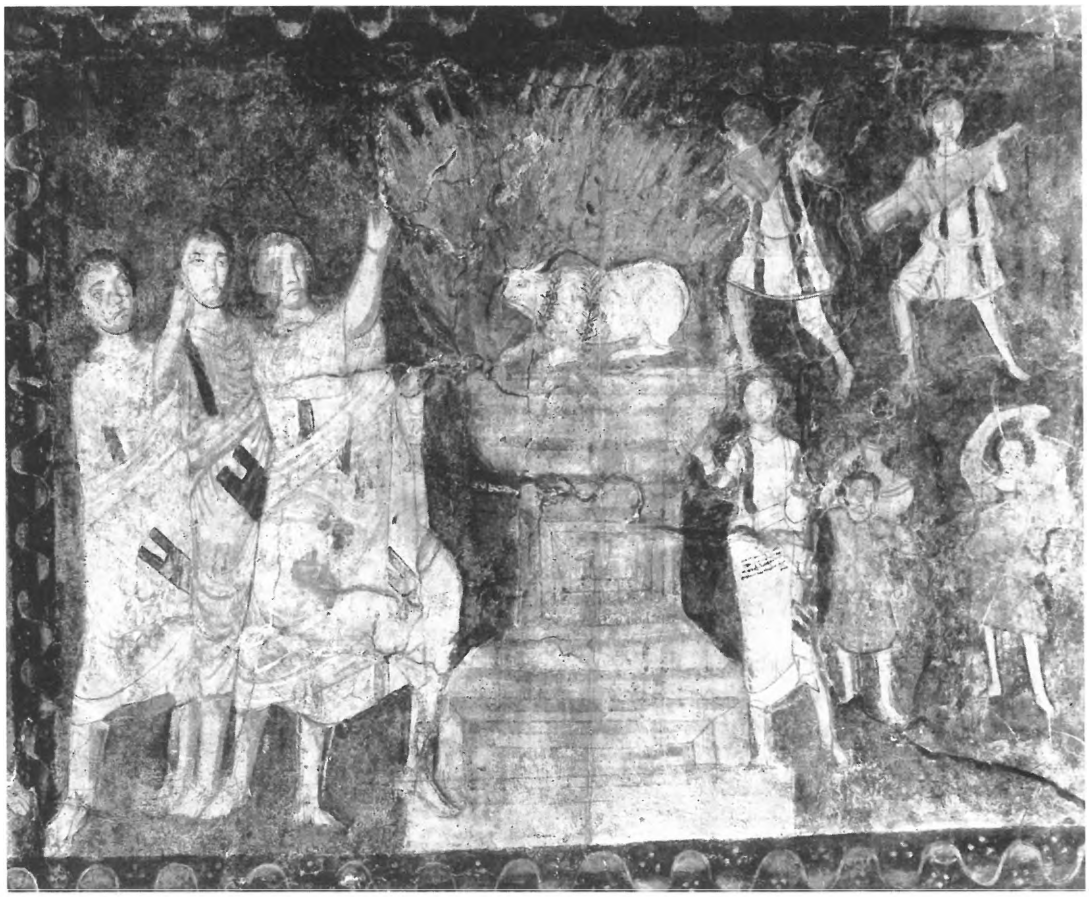
[46] Dura synagogue, west wall, lower register, left. See Kraeling, *Excavations* (as in note 6), 151, pl. LXIV. It should be noted that the facial features of Mordecai in this panel were also intentionally disfigured, as Kraeling pointed out (p. 153), which can hardly be explained. See also Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 6), fig. 161.

1. Dura Europos, synagogue, south wall. Elijah multiplying the widow's oil and meal (copy by Herbert J. Gute)



2. Dura Europos, synagogue, west wall. Elijah reviving the widow's son

3. Dura Europos, synagogue, south wall. The failure of the sacrifice to Baal



4. Dura Europos, synagogue, south wall. The sacrifice of Elijah on Mount Carmel

Die Kindheitsgeschichte Jesu als politische Theologie am Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore in Rom

URSULA SCHUBERT

SEIT MEINEN UNTERSUCHUNGEN[1] zum kirchenpolitischen Hintergrund der Triumphbogenmosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom aus dem fünften Jahrhundert erschienen drei weitere bedeutsame Darstellungen,[2] die aber alle zu wenig auf die zeitgeschichtlich-kirchenpolitischen Voraussetzungen dieser Mosaiken eingehen.[3] Augenscheinlich handelt es sich bei den Mosaiken zunächst zwar um Themen aus der Kindheitsgeschichte Jesu nach Matthäus, doch weisen die einzelnen Szenen entweder wesentliche Veränderungen gegenüber dem biblischen Text auf oder sie haben überhaupt keinen Bezug zum Evangelientext. Daher scheint es mir wichtig, der Frage nachzugehen, was der Auftraggeber der Mosaiken durch solche Veränderungen und Eigenwilligkeiten gegenüber dem biblischen Text aussagen wollte.

XISTUS EPISCOPUS PLEBI DEI

Mit weißen Buchstaben auf schwarzem Grund leuchtet die Widmungsinschrift des Bischofs von Rom an das Volk Gottes im Scheitel des Triumphbogens der von Papst Sixtus III. erbauten Kirche (Abb. 1). Aufgrund der beiden alttestamentlichen Zyklen im Langhaus und des—wenn auch sehr ungewöhnlich zusammengestellten —neutestamentlichen Kindheitszyklus am Triumphbogen wird unter *plebs dei* hier im allgemeinen die Kirche aus Juden und Heiden verstanden. Aber es wurde mehrfach hervorgehoben, daß die alttestamentlichen Szenen im Langhaus keineswegs alle wichtigen Begebenheiten in der Geschichte des Alten Bundesvolkes wiedergeben, sondern daß sie sich auf das Werden des Volkes Israel und auf die Erfüllung der Verheißung Gottes an Abraham beschränken. Somit ist im Langhaus die Entstehung des ersten Bundesvolkes dargestellt. Aber entsprechend den Worten des Propheten Jeremias[4] wird Gott in künftigen Tagen einen neuen Bund schließen, anders als der Bund, den er mit den Vätern geschlossen hat. "Ich werde ihr Gott sein und sie werden mein Volk sein." Die Kindheitsszenen am Triumphbogen setzen bei dieser Wende vom alten zum neuen Gottesvolk ein.

DIE BEIDEN HERODESSZENEN

Den Übergang vom ersten Volk Gottes, den Juden, zum zweiten Volk Gottes, den Christen, veranschaulichen die beiden Herodesbilder im untersten Register

[1] U. Schubert, "Der politische Primatanspruch des Papstes dargestellt am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom," *Kairos* 13 (1971), 195–226; eadem, "Christus, Priester und König, eine politisch-theologische Darstellungsweise in der frühchristlichen Kunst," *Kairos* 15 (1973), 201–237.

[2] B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom* (Wiesbaden 1975); J. G. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom, Studien zur Bildgeschichte* (Bonn 1976); S. Spain, "'The Promised Blessing': The Iconography of the Mosaics of Santa Maria Maggiore," *ArtB* 61 (1979), 518–540.

[3] Über die in Anm. 2 angegebenen Deutungsversuche hinaus führt eine Untersuchung von H. L. Kessler, "Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches," *Studia Artium Orientalis et Occidentalis* 2 (1985), 17–31, in die auch die Mosaiken von Santa Maria Maggiore einbezogen sind, deren Bildprogramm Kessler (S. 22) als Wiedergabe der *Ecclesia bipartita*, der Kirche aus Juden und Heiden, unter dem Patronat von Rom interpretiert.

[4] Jeremias 31,31–34. Statt "plebs" verwendet die Vulgata an dieser Stelle "populus," aber in der Vetus latina heißt es: "et ipsi erunt mihi in plebem" (P. Sabatier, *Bibliorum Sacrorum Latinae Versiones Antiquae*, Bd. II [Reims 1743]). Vgl. zur ganzen Frage Schubert, "Primatanspruch" (wie in Anm. 1), 224.

des Triumphbogens. In der Kirchengeschichte des Eusebius[5] ist—entsprechend dem damaligen Verständnis—der Zeitpunkt dieses Übergangs genau festgelegt:

> Damals, als Herodes als erster Ausländer die Herrschaft über das jüdische Volk erhielt, erfüllte sich die Prophezeiung des Moses:[6] Nicht wird es fehlen an einem Herrscher aus Juda noch an einem Führer aus seinen Lenden, bis der kommt, dem es vorbehalten ist und den Moses auch die Erwartung der Heiden nennt. Die Weissagung blieb unerfüllt, solange die Juden unter einem eigenen Volksführer leben konnten, nämlich von Moses bis zur Herrschaft des Augustus. Unter diesem wurde Herodes als erster Fremdling von den Römern mit der Herrschaft über die Juden betraut.

Daher ist im untersten Register rechts (Abb. 2) bei König Herodes so deutlich über seinem Kopf sein Name angegeben. Vor ihm stehen die drei Weisen aus dem Morgenland, zwischen ihnen zwei jüdische Schriftgelehrte mit geöffneter Schriftrolle. Aber auch diese beiden Schriftgelehrten entsprechen dem zeitgenössischen christlichen Schriftverständnis. Diesmal ist es eine Predigt von Papst Leo I., die eine vollständige Erklärung der Szene bietet. In der dritten Epiphaniepredigt[7] heißt es:

> Er (Herodes) erforscht von den Priestern und Kennern des Gesetzes, was die Schrift über die Geburt Christi vorhergesagt hat. Da erleuchtet Wahrheit die Magier und verblendet Ungläubigkeit die Schriftgelehrten. Das fleischlich gesinnte Israel versteht nicht, was es liest und sieht nicht, worauf es hinweist. Es greift zu den Schriftrollen und glaubt nicht ihren Worten. . . . Eintreten soll in die Familie der Patriarchen die Gesamtheit der Völker, und der Segen im Samen Abrahams, von dem sich die Kinder des Fleisches abwenden, werde den Kindern der Verheißung zuteil.

Diese Kinder der Verheißung, die Erben des im Langhaus dargestellten ersten Bundesvolkes, die neue *plebs dei* entsprechend Jer. 31,31–34, diese sind es, denen der Bischof von Rom—entsprechend der Triumphbogeninschrift—die Kirche widmet. Jedoch den Unglauben des fleischlich gesinnten Israel veranschaulicht nach dem Verständnis der damaligen Zeit[8] das zweite Herodesbild, der bethlehemitische Kindermord (Abb. 3). Das Bild soll dem Betrachter vor Augen führen, daß nach der Geburt Christi das erste Gottesvolk seine heilsgeschichtliche Funktion verloren hat, da sein König bemüht ist, den künftigen Erlöser töten zu lassen.

Die Verkündigungsszene und ihre Auslegung

Im obersten linken Register des Triumphbogens (Abb. 4) ganz links sitzt, prunkvoll gekleidet, Maria, neben sich einen Korb mit Purpurwolle, von dem ein Faden zu ihren Händen hinaufläuft.[9] Die Deutung des Purpurfadens läßt sich unter anderem dem zehnten und elften Kapitel des Protoevangeliums des Jakobus[10] entnehmen, dessen Abfassung in die Mitte des zweiten Jahrhunderts[11] zurückgeht. Hier wird geschildert, daß das "Mädchen Maria aus dem Stamme Davids" von den Priestern für das Spinnen des Tempelvorhanges mit "echtem Purpur und Scharlach" ausgewählt wurde. Die Zuordnung von Maria zum Stamme Davids, d.h. Juda, die in der frühchristlichen Väterliteratur immer wieder zur Sprache kommt, wurde von Bischof Ambrosius auf folgende Weise erreicht:[12]

> Dazu kommt, daß auch der Engel Gabriel vom Herrn vorausverkündigte, daß "der Herr ihm geben werde den Thron seines Vaters David" (Lk. 1,32). So ist es denn gewiß, daß auch Maria aus Davids Geschlecht hervorgegangen ist. . . .

Damit ist Maria also eine Angehörige des Stammes Juda. Das Gebäude hinter ihr mit einer goldenen Gittertür soll offensichtlich das Wort "Stamm" beziehungsweise "Haus" Juda veranschaulichen.[13] Auf der rechten Seite wird diese Bildkomposition von einem zweiten Gebäude begrenzt, das aber durch Vorhänge und Lampe als Sanctuarium ausgewiesen ist; vor diesem Gebäude steht ein Mann in kurzer Tunica und orangefarbenem Mantel, vor ihm ein Engel, der zu ihm spricht. Aufgrund der zeitgenössischen Interpretation der Genealogienliste bei Lukas 3,23–26 kann dieser Mann nur "der Nährvater" Josef sein. Wieder ist es Bischof Ambrosius, der die umfassendste Erklärung bietet:[14]

[5] Eusebius' Werke, 2 Bde., *Die Kirchengeschichte* I,6,1–2, Hrsg. E. Schwartz (Leipzig 1903), 49f.

[6] Genesis 49,10.

[7] Leo I Papa, *Sermo* 33,3 (PL 54, 237–240).

[8] Eine Zusammenstellung aller einschlägigen Texte bei: H. Schrekkenberg, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (1.–11. Jh.)* (Frankfurt am Main und Bern 1982), 82–388.

[9] Eine analoge Darstellung von Maria in einer Verkündigungsszene auf dem Pignatta-Sarkophag, der von G. de Francovich, "Studi sulla scultura Ravennate, I: I sarcofagi," *FelRav* 77–78 (1958), 78, in die Jahre 390–400 datiert wurde.

[10] *Protoevangelium Jacobi*, 10–11, Hrsg. C. Tischendorf, 2. Aufl. (Leipzig 1876), 20–23.

[11] E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 3. Aufl., Hrsg. W. Schneemelcher, Bd. I, *Evangelien* (Tübingen 1959), 278.

[12] Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, III,5, Hrsg. G. Tissot (SC 45) (Paris 1956), 122.

[13] Vgl. Schubert, "Primatanspruch" (wie in Anm. 1), 201.

[14] Ambrosius, *De benedictionibus patriarcharum*, 1,14 (PL 14, 711).

> Besonders wegen des Stammes Levi müssen wir das glauben, weil aus diesem Stamm der Herr Jesus hinsichtlich seiner Menschwerdung sein Geschlecht abzuleiten scheint. Aus diesem Stamm sind die Priester Heli und Nathan, die der hl. Lukas in seinem Evangelium[15] unter die Ahnen des Herrn gerechnet hat; als Priester des Vaters nämlich und als Fürst aller Priester mußte er (Christus) eine Nachfolge des priesterlichen Ursprungs fordern. . . . Und weil durch Vermischung der Stämme Juda und Levi die Stämme vereint sind, leitet Matthäus[16] die Abstammung Christi aus dem Stamm Juda ab, so daß dem Stamm Levi die priesterliche Erbschaft und die der vollen Heiligkeit zugerechnet werde, aus dem Stamm Juda aber, aus dem David und Salomo und die übrigen Könige hervorgegangen sind, der Glanz königlicher Abstammung leuchte. So wird derselbe [Christus] sowohl als König als auch als Priester durch das Zeugnis der Schrift bezeugt.

Josef, nach Lukas 3,23 der Sohn des Heli, ist in der Verkündigungsszene also als Angehöriger des Stammes Levi wiedergegeben, während die Verkündigung an Maria die Zugehörigkeit Christi zum Stamm Juda bezeugen soll. Diese im Alten Testament verankerte Tradition von der zweifachen Würde Christi als Priester und König wurde im frühchristlichen Schrifttum aber auch noch von einer ganz anderen Wurzel abgeleitet. So heißt es z.B. bei Origines:[17] "Gott verbietet, sich von Stamm zu Stamm zu verbinden außer in Juda und Levi, damit das von oben gekommene Wort sich nicht als befremdendes Orakel erweise: Er ist König und Priester nach der Ordnung des Melchisedech."[18]

Die Verbindung dieser beiden Traditionen hat in Santa Maria Maggiore ihren Niederschlag gefunden (Abb. 5). Es wurde immer wieder mit Befremden vermerkt, daß das Langhausmosaik die Begegnung von Abraham und Melchisedech entgegen dem chronologischen Ablauf der Abrahamsszenen als erste Szene unmittelbar an den Triumphbogen anschließt. Aber der Priesterkönig Melchisedech ist gleichsam als Vorbild von Christus, dem Priester und König, dem Abkömmling von Juda und Levi, zu verstehen. Daher ist oberhalb von Melchisedech auch Christus dargestellt, der auf sein Vorbild hinunterweist. Dem Auftraggeber der Mosaiken lag offensichtlich viel daran, auf diese Doppelwürde von Christus, dem Priester und König, mit aller Eindringlichkeit hinzuweisen.

Der Einzug Christi in Rom

Die Bilder im rechten obersten Register des Triumphbogens (Abb. 6) werden auch wieder in einigen der anfangs angeführten neuesten Untersuchungen als Darstellung Jesu im Tempel interpretiert. Eine genaue Analyse der Bildkomposition, verbunden mit dem Studium zeitgenössischer Texte, soll zeigen, ob diese Interpretation gerechtfertigt ist.

Die ganze Szene spielt in einer Säulenhalle, die am äußersten rechten Rand von einem Tempel begrenzt wird. Im Giebel der Eingangsfront dieses Tempels thront die Göttin Roma mit Globus und Lanze (Abb. 7), was darauf schließen läßt, daß es sich hier um den Tempel der Stadtgöttin Roma handelt.[19] Das Bild des *templum urbis* mit der Statue der *Dea Roma* wurde im frühen vierten Jahrhundert von Kaiser Maxentius, dem Wiederhersteller des Heiligtums,[20] auf seine Münzen gesetzt (Abb. 8). Aber selbst zu Beginn des fünften Jahrhunderts hatte das Bild der *Dea Roma* seinen Glanz als Herrschaftssymbol noch nicht verloren. Denn nach der Eroberung Roms durch die Westgoten 410 ließ der von König Alarich gegen Kaiser Honorius eingesetzte Gegenkaiser das Bild der *Dea Roma* auf seine Münzen setzen (Abb. 9), die trotz einer entgegengesetzten Wirklichkeit die Umschrift trugen: "Invicta Roma aeterna." Dieselbe Sprache spricht eine heidnische Kontorniatenmünze[21] des fünften Jahrhunderts, auf der die Göttin Roma ebenso wie in Santa Maria Maggiore in ihrem Tempel thronend wiedergegeben ist. Aber die Eingangsfront des Tempels der *Dea Roma* schmückten weder vier noch sechs Säulen sondern vielmehr zehn. Damit entspricht die Anzahl der Säulen der am Triumphbogen wiedergegebenen Säulenhalle[22] ganz genau der Eingangsfront des Romatempels. Gleichsam von links her kommend und gefolgt von zwei Engeln ist Maria—ihren königlich-priesterlichen Sohn auf dem Arm—offensichtlich eben in diese Halle eingetreten. Vor ihr, sorgfältig zwischen zwei Interkolumnien gesetzt, steht eine Dreiergruppe, bestehend aus Josef, dem Repräsentanten des Stammes Levi aus der Verkündigungsszene, einer Matrone im Purpurgewand und einem zwischen den beiden stehenden Engel; nur der Kopf

[15] Lukas 3,23–26.

[16] Matthäus 1,1–17.

[17] Origines, "Selecta in Numeros," zu Num. 36,6 (PG 12, Sp. 584).

[18] Psalm 110,4.

[19] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936), 216ff. verband als erster den Tempel in Santa Maria Maggiore mit dem Tempel der *Dea Roma aeterna*.

[20] J. Gagé, "Le 'templum urbis' et les origines de l'idée de 'renovatio,'" *AIPHOS* 4 (1936), 151–187, 63ff.

[21] A. Alföldi, *Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampf gegen das christliche Kaisertum* (Budapest 1943), Taf. XXIII:10.

[22] Brenk, *Mosaiken* (wie in Anm. 2), 20 hat auf die Zehnzahl der Säulen hingewiesen.

des Josef ist hier der eines alten Mannes, wie er in der frühchristlichen Kunst für Propheten und Priester üblich ist. Josef, der Vertreter des Stammes Levi, blickt zurück auf die hinter ihm stehende Maria mit dem Jesukind. Er und die Matrone vor ihm strecken einander in der Art einer *dextrarum iunctio*-Szene ihre Rechte entgegen; der Engel zwischen ihnen fungiert gleichsam als Pronubus. Von rechts tritt auf diese Dreiergruppe in stark vorgeneigter Haltung und mit verhüllten Händen ein Mann zu, von dem erstmals André Grabar hervorgehoben hat, daß er unverkennbar die Gesichtszüge des Apostels Petrus trägt.[23] Hinter dieser Petrusgestalt steht eine Gruppe von elf Männern, die ebenfalls schon von Grabar mit dem Zwölfmännerkolleg, der Priesterschaft des Romatempels, in Zusammenhang gebracht worden ist. Gleichzeitig entsprechen die Petrusgestalt und die elf Männer auch der Zahl der zwölf Apostel. Am äußersten rechten Rand dieses Registers vor dem Romatempel befindet sich eine Darstellung vom Traum des Josef, dem ein Engel erscheint. Gewöhnlich wird das Bild als Aufforderung Josefs zur Flucht nach Ägypten (Matthäus 2,13) verstanden. Wenn diese Darstellung aber mit Matthäus 2,20, als Aufforderung zur Rückkehr verstanden wird, "denn die Leute, die dem Kind nach dem Leben getrachtet haben, sind tot," dann läßt sich diese Darstellung ideell völlig richtig mit dem Eintritt von Maria mit dem Jesusknaben in das *templum urbis*, in den Tempel der Göttin Roma verbinden. Denn infolge der Niederlage, die Kaiser Theodosius 394 in der Schlacht am Frigidus (Wippach) dem heidnischen Usurpator Eugenius beibrachte, verloren die römischen Senatorenfamilien, der letzte Rückhalt des Heidentums im römischen Reich, ihren Verbündeten und wurden vom Kaiser gezwungen, das Christentum anzunehmen.

Ähnlich verschlüsselt wie das Traumbild des Josef oder die Darstellung des Romatempels dürfte in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung der *dextrarum iunctio*-Szene sein. Auch in diesem Fall muß einerseits von der stadtrömischen Symbolik und andererseits von den theologischen Argumenten der Zeit ausgegangen werden, um die Aussage dieser Szene zu verstehen. Es reicht hier also der Repräsentant des Stammes Levi einer Matrone im Purpurgewand in der Vorhalle des Romatempels seine Rechte, während er sich gleichzeitig zum Christuskind, dem Priester und König, zurückwendet. Offenbar soll damit ausgedrückt werden, daß es eigentlich Christus selbst ist, der den Ehebund zu schließen im Begriffe ist, wobei unter der Matrone entsprechend der zeitgenössischen Symbolik die *Ecclesia* zu verstehen ist. Die Vermählung Christi mit seiner Kirche war eines der Lieblingsthemen von Bischof Ambrosius. Beispielsweise im Lukaskommentar heißt es:[24] "Die Vermählung der Kirche mit . . . dem wahren David . . . David war ja die Bezeichnung für Christus, den berufenen Namensträger seines Ahnherrn. . . . Ihm vermählte sich die Kirche, die, vom Samen des Wortes und vom Geiste Gottes erfüllt, den Leib Christi, das heißt das christliche Volk gebar." Und im Psalmenkommentar lesen wir:[25] "In das Gemach Christi wurde die Kirche eingeführt, nicht einfach so, sondern als Verlobte; nicht nur ins Schlafgemach, sondern sie hat auch die Schlüssel [Rechte] des gesetzlichen Ehebandes erreicht." Aufgrund solcher Texte kann die Darstellung in Santa Maria Maggiore mit gutem Grund als Eheszene gedeutet werden.

Adventus von Christus und Kaiser Augustus in Rom

Die Darstellung im rechten mittleren Register (Abb. 6) wird im allgemeinen als Ankunft der heiligen Familie bei Aphrodosius, dem Statthalter von Sotinen, interpretiert.[26] Es sind zwei aufeinander zuschreitende Festzüge, von denen der rechte vom Christuskind angeführt wird. Hinter Christus folgen Maria und Josef, die Repräsentanten des Königsstammes und des Priesterstammes gemäß dem Verkündigungsbild. Von links kommend trifft auf diesen Zug ein zweiter, der von einem Mann in kaiserlicher Gewandung mit Diadem und purpurfarbener Chlamys angeführt wird. Hinter dieser Kaisergestalt sieht man einen Mann mit nackter Brust, in sein Pallium gehüllt. Offenbar soll durch die Anwesenheit eines heidnischen Philosophen auf die Zugehörigkeit des Kaisers zum Heidentum verwiesen werden.

Aufgrund des zeitgenössischen Schrifttums kann unter dem Dargestellten aber nur Kaiser Augustus verstanden werden. So heißt es bei dem Spanier Orosius, einem Schüler des Augustinus, folgendermaßen:[27] "Am sechsten Jänner betrat Augustus die Stadt [Rom] in dreifachem Triumph. . . . An diesem Tag wurde er zum ersten Mal als Augustus begrüßt. . . . Jeder Gläubige oder sogar Ungläubige weiß, daß das auch derselbe Tag ist, nämlich der sechste Jänner, an welchem wir Epiphanie feiern, das heißt das Fest der Offenbarung des Geheimnisses des Herrn."

[23] Grabar, *L'empereur* (wie in Anm. 19), 225, Anm. 2; Spain, "Promised Blessing" (wie in Anm. 2), 536, betont, daß der Kopf des Petrus (bei Spain "Abraham") aus dem fünften Jahrhundert stammt.

[24] Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, III, 38 (wie in Anm. 12), 141.

[25] Ambrosius, *Expositio in Psalmum CXVIII*, 1,16 (PL 15, 1271).

[26] Brenk, *Mosaiken* (wie in Anm. 2), 29 verwies zwar auf die Möglichkeit, "daß sich ein anderes Thema hinter dem rätselhaften Bild verbirgt," hält aber trotzdem die Aphrodosius-Interpretation für die wahrscheinlichste.

[27] *Pauli Orosii historiarum adversus paganos libri septem*, VI,20, 2–8 (CSEL V), ed. C. Zangemeister (Wien 1882), 418–421; Paulus Orosius, *Die antike Weltgeschichte in christlicher Sicht*, übersetzt und erläutert von A. Lippold (Zürich und München 1985–86), 125f.

Entgegen der Geschichtsinterpretation des Augustinus im "Gottesstaat" erreichte für Orosius die Weltgeschichte in dem Zusammenfall der Regierungszeit des Friedensfürsten Augustus mit der Geburt Christi ihren endgültigen Höhepunkt. Wenn somit, wie es in den Triumphbogenbildern von Santa Maria Maggiore geschieht, die Verbindung von Rom mit dem Erscheinen Christi in der Welt veranschaulicht werden sollte, so bot gerade der für die Zeit höchst moderne Gedankengang des Orosius die beste Voraussetzung.[28]

Die ersten Vertreter der Weltvölker huldigen Christus, dem König

Im mittleren linken Register ist die Ankunft der drei Magier aus dem Morgenland (Matthäus 2,9–11) dargestellt (Abb. 4). In der Mitte des Bildes sitzt das Christuskind auf einem mit Edelsteinen geschmückten Thron, zu seiner Rechten auf einem kleinen Thron Maria, zu seiner Linken eine Matrone mit einer halbgeöffneten Rolle auf dem Schoß. Neben den Frauen stehen zu beiden Seiten die Magier mit ihren Gaben.[29] Wie die Szene auf der linken Seite ursprünglich abschloß, ist unklar, da die Gestalt des Josef eine späte Ergänzung ist.[30] Aus all dem ist zu ersehen, daß die doppelte Zugehörigkeit Christi zum Priester- und Königsstamm im Gegensatz zu den drei vorangegangenen Kompositionen hier nicht Thema der Darstellung ist. Aber die verschiedenartigen theologischen Spekulationen, die im vierten und fünften Jahrhundert um Maria, die Jungfrau und Mutter Christi angestellt wurden, bieten einem metaphorischen Verständnis von Maria als Repräsentantin der Kirche viel Raum. So schreibt Bischof Ambrosius im Lukaskommentar:[31] "Wir haben den Wortlaut der Wahrheit vernommen . . . , nun laßt uns den mystischen Sinn derselben vernehmen. Mit gutem Grund ist Maria eine Vermählte, zugleich aber auch Jungfrau: Denn sie ist Vorbild der Kirche, die makellos ist, aber auch Braut." Und in *De institutione virginis* heißt es:[32] "Anmutig sind die Schritte Mariens oder der Kirche, denn anmutig sind die Füße der Verkünder der Frohbotschaft."

Für Bischof Ambrosius sind also Maria und die Kirche nur zwei Aspekte derselben Gestalt. Wie aber Maria in gleicher Weise einerseits Jungfrau und andererseits Mutter ist, so sieht Ambrosius auch die Kirche in dieser Doppelrolle:[33] "So ist auch die heilige Kirche rein von Beischlaf, reich an Kindersegen: Jungfrau wegen ihrer Keuschheit, Mutter wegen ihrer Nachkommenschaft. . . . Wo ist denn eine Vermählte, die mehr Kinder besäße als die heilige Kirche, die geheimnisvolle Jungfrau, die volkreiche Mutter?"

Die beiden weiblichen Gestalten zu Seiten des thronenden Christus symbolisieren also allem Anschein nach das doppelte Wesen der Kirche als Jungfrau und Mutter. Ebenso wie der römische Kaiser zwischen den beiden Symbolgestalten seines Reiches, zwischen Roma und Constantinopolis thronend dargestellt wurde, ebenso setzte man hier den thronenden Christus zwischen die beiden allegorischen Repräsentantinnen[34] seines Reiches, welches die Kirche ist. Wenn aber neben den beiden Symbolgestalten der Kirche die drei Magier wiedergegeben sind, so symbolisieren sie ihrerseits—ganz im Sinn der Interpretation bei Matthäus—die Weltvölker. Papst Leo I. griff in einer Epiphaniepredigt[35] diesen Gedanken auf: "Laßt uns also in den Weisen, die gekommen waren, Christus anzubeten, die Vorläufer unserer Berufung und unseres Glaubens erblicken. . . . Denn von nun an begannen wir, das ewige Erbe anzutreten . . . und es ließ die Wahrheit, die von den blinden Juden nicht erkannt ward, allen Völkern ihr Licht erstrahlen." Es ist anzunehmen, daß solche Texte und solche Bilder ihren Eindruck auf die neubekehrten römischen Adelskreise nicht verfehlten.

Schlußbetrachtung

Die kurze Analyse der Mosaikbilder des Triumphbogens hat zu der Erkenntnis geführt, daß diese Bilder mit Sicherheit keine narrativen Szenen der Kindheitsgeschichte Christi entsprechend dem Evangelienbericht von Matthäus wiedergeben. Statt dessen fällt aber auf, daß die befremdlichen Bildelemente, im gegebenen Fall auch die Thematik eines ganzen Bildes, sich auf die Stadt Rom, beziehungsweise auf die Heidenkirche be-

[28] Vgl. E. Peterson, *Der Monotheismus als politisches Problem* (Leipzig 1935), 92f.: "Wie kaum ein anderer hat [Orosius] Römerreich und Christentum aneinander gebunden, am eindrucksvollsten in seiner Verknüpfung des Augustus mit Christus." Bezüglich der Zusammengehörigkeit des rechten mittleren und untersten Registers des Triumphbogens vgl. Peterson, 71f.: "Zwischen dem Ende des nationaljüdischen Königtums und der Monarchie des Augustus und dem Erscheinen Christi besteht also ein innerer Zusammenhang."

[29] Brenk, *Mosaiken* (wie in Anm. 2), 25 hebt hervor, daß diese Szene zu den ungewöhnlichsten von Santa Maria Maggiore gehört und keinerlei Ähnlichkeit mit der sonst üblichen Ikonographie hat.

[30] Ibid., 24f.

[31] Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, II,7 (wie in Anm. 12), 74.

[32] Ambrosius, *Liber de institutione virginis* 14,87f. (PL 16, 340f.).

[33] Ambrosius, *De virginibus* 6,31 (PL 16, 208).

[34] M.-L. Therel, "Une image de la sybille sur l'arc triomphale de Sainte-Marie-Majeure à Rome?" *CahArch* 12 (1962), 153–171, bes. 158 hebt hervor, daß in einer Dreierkomposition die frontal in der Mitte thronende Gestalt des Herrschers nie auf der einen Seite von einer historischen, auf der anderen Seite von einer allegorischen Figur flankiert sein kann.

[35] Leo I Papa, *Sermo* 32,4 (PL 54, 237–240).

ziehen: In den Tempel der Göttin Roma wird das priesterlich-königliche Christuskind hineingetragen; dort wird Christus—vertreten durch den Repräsentanten des Stammes Levi—der *Ecclesia* vermählt. An demselben sechsten Jänner feiern Christus und Kaiser Augustus ihren Adventus im römischen Reich, beziehungsweise in der Stadt Rom. Und auf dem Thron zwischen den Repräsentantinnen seines Reiches, der jungfräulichen und der mütterlichen Kirche, sitzend empfängt Christus die Huldigung der ersten Abgesandten der Weltvölker.

Die in den Bildern des mittleren und obersten Registers des Triumphbogens vorgetragene Ideologie eines christlich gewordenen Rom findet ihren konkretesten Ausdruck in dem von den Apostelfürsten Petrus und Paulus flankierten Medaillon im Scheitel des Bogens (Abb. 1). Dieses Medaillon umrahmt einen Thron, auf dem ebenfalls die kaiserliche[36] mit der christlichen[37] und mit der stadtrömischen[38] Symbolik verbunden ist. Am auffälligsten aber ist die Inschrift unter dieser ganzen Komposition. Sich über eine symmetrische Anordnung der Buchstaben hinwegsetzend ist das Wort "episcopus" so genau unter den Thron gesetzt, daß dies keinesfalls als Zufall bezeichnet werden kann. Vielmehr liegt der Schluß nahe, daß "episcopus" zusammen mit dem darüber befindlichen Thronbild das Selbstverständnis des Bischofs von Rom widerspiegelt, der der vom Kaiser verlassenen Stadt eine neue, jetzt christliche Weltordnung unter seiner Leitung mit Rom als Hauptstadt anbietet.

Die das Medaillon flankierenden Apostel Petrus und Paulus sind hier keinesfalls als die Repräsentanten der Kirche aus Juden und Heiden zu verstehen, sondern sie stellen—entsprechend der Predigt von Leo I. zum Namenstag von Petrus und Paulus[39]—die beiden Apostelfürsten dar, die in der Stadt Rom das Martyrium erlitten:

> Das sind ja die Männer, von denen dir, Rom, das Licht des Evangeliums gebracht wurde: Aus einer Lehrerin des Irrtums würdest du zu einer Schülerin der Wahrheit. Das sind deine heiligen Väter und deine wahren Hirten, die für deine Eingliederung in das göttliche Reich weit bessere und segensreichere Gründer waren als jene, durch deren Fürsorge der erste Stein zu deinen Mauern gelegt wurde. Die beiden Apostel sind es, die dich zu so hohem Ruhme geführt haben. Durch den heiligen Stuhl des seligen Petrus wurdest du ein gottgeweihtes Geschlecht, ein auserwähltes Volk, ein Staat von Priestern und Königen, das Haupt der Welt.

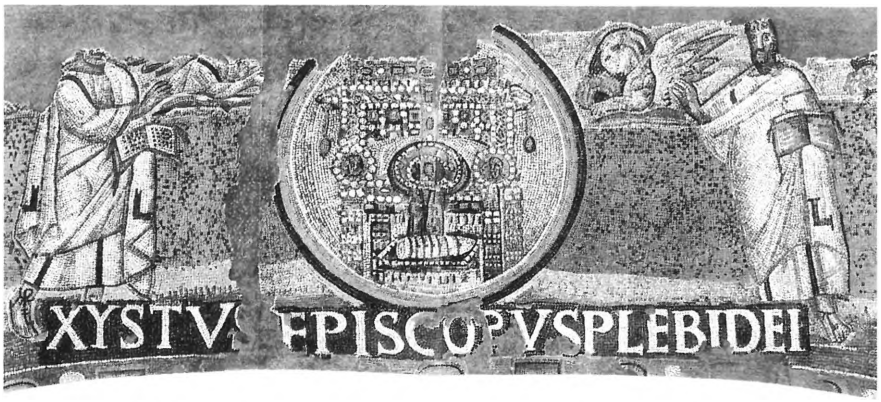
Institut für Judaistik,
Universität Wien

[36] Auf dem Thron liegt ein kaiserliches Diadem auf einer purpurfarbenen Chlamys.

[37] Auf dem Thron steht ein Gemmenkreuz, an den Armlehnen befinden sich zwei Medaillons mit den Portraits von Petrus und Paulus und auf dem Fußschemel liegt die Rolle mit den sieben Siegeln.

[38] Aus der Rückenlehne des Thrones ragen zu beiden Seiten die für den *Dea Roma*-Thron (Abb. 9) charakteristischen Löwenköpfe heraus.

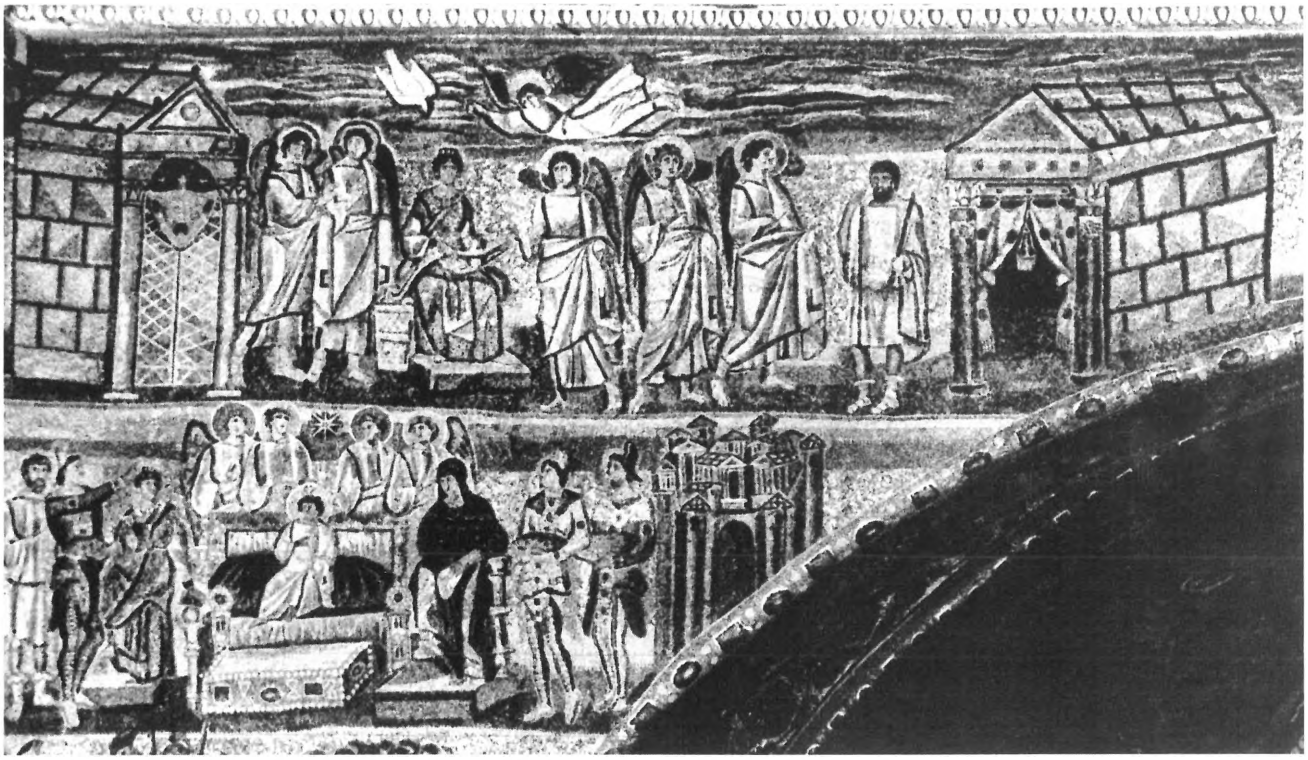
[39] Leo I Papa, *Sermo* 82,1, "In natali apostolorum Petri et Pauli" (PL 64, 422–428).



1. Rom, Santa Maria Maggiore, Triumphbogen, Scheitelkomposition

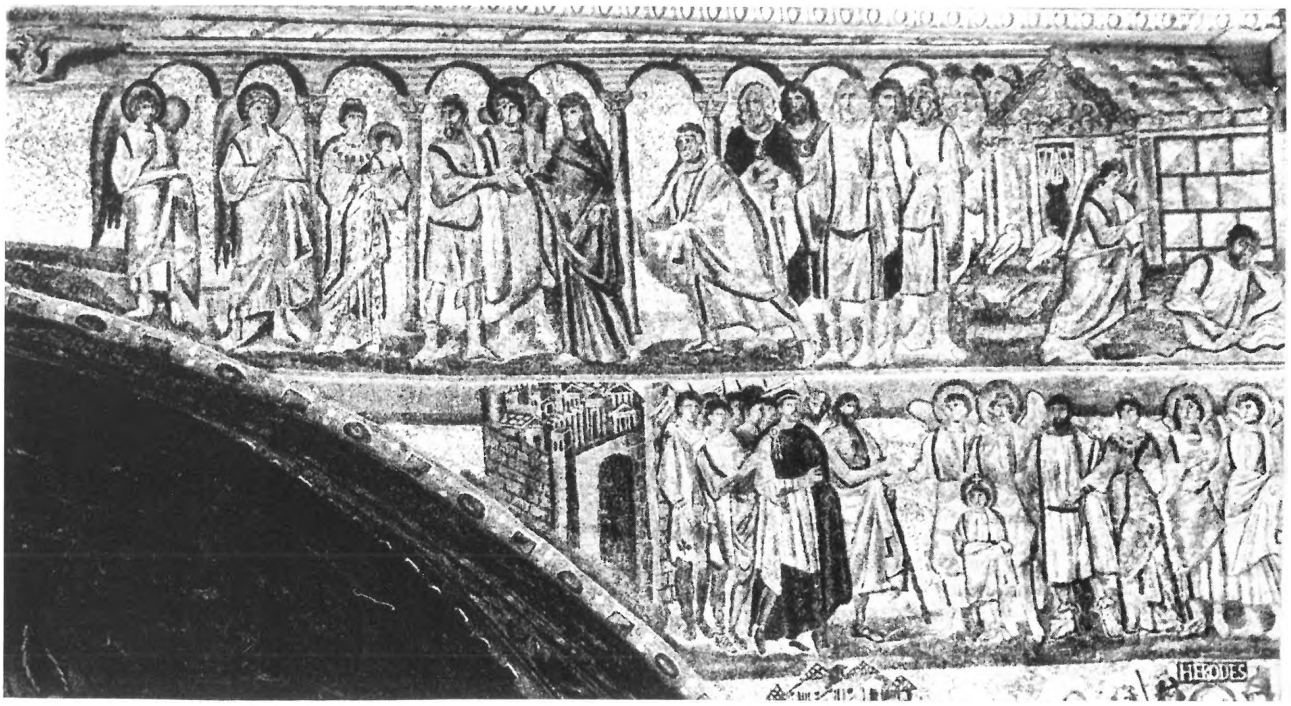
2. Rom, Santa Maria Maggiore, Triumphbogen, rechtes unterstes Register

3. Rom, Santa Maria Maggiore, Triumphbogen, linkes unterstes Register



4. Rom, Santa Maria Maggiore, Triumphbogen, linkes mittleres und oberstes Register

5. Rom, Santa Maria Maggiore, Langhaus, links. Melchisedech und Abraham



6. Rom, Santa Maria Maggiore, Triumphbogen, rechtes mittleres und oberstes Register

7. Detail von Abb. 6

8. Münze von Kaiser Maxentius, A.D. 309
(*Roman Imperial Coinage* VI, no. 125)

9. Münze von Priscus Attalus, A.D. 410

Egyptian Late Antique Art from Nubian Royal Tombs

László Török

Students of ancient art have been aware of the value of the monuments of the Middle Nile region since the early decades of the nineteenth century, when the lands south of Egypt opened to European scholarship. The first understanding of the genesis and development of the arts in the Middle Nile Valley, however, was a result of the discoveries of the UNESCO Nubian campaign and of the ensuing scholarly work. In a memorable article in 1970, Kurt Weitzmann discussed the impact of Coptic and Palestinian art on the murals discovered in the cathedral of Faras and in other contemporary Lower Nubian churches.[1] This article, which decisively influenced subsequent research on Nubian wall painting, also offered the student of Coptic art a precious working tool in more general terms. Weitzmann demonstrated that, while the Egyptian evidence is frequently fragmentary and cannot be dated on an independent basis, the Nubian evidence represents a well-dated and stylistically as well as iconographically more complex artistic sequence from the eighth to the twelfth century.

In the following paper, which I dedicate to the great scholar of Late Antique art with respect and admiration, I shall briefly discuss another group of Nubian finds that may illuminate the chronology of a fascinating and frequently misinterpreted period of Egyptian Late Antique art.

The tumulus cemeteries of Qustul and Ballana in Lower Nubia, a few miles south of the rock temples of Abu Simbel, were discovered and excavated in 1931–1934 by W. B. Emery and L. P. Kirwan. They published their investigations of 183 burials in 1938,[2] assigning an early fifth- to late sixth-century date to the two cemeteries, which they have identified as the burial grounds of the rulers of Nubia from the fall of the Meroitic kingdom to the emergence of the Christian kingdoms in the Middle Nile region. The art-historical importance of the objects of the astonishingly rich grave inventories was promptly recognized by Freiherr von Bissing, who proposed a late fourth- to mid-fifth-century dating for the imported silver plate and other luxury items, mostly bronze.[3] Students of Nubian archaeology ignored von Bissing's dating[4] until 1982, when it was accepted by Sir Laurence Kirwan.[5] The reappraisal of the finds by one of the original excavators was more significant; now the material from Qustul and Ballana could be compared with the vast new evidence collected in the course of the UNESCO Nubian campaign.[6] A detailed internal chronology of the cemeteries and an absolute dating of all the burials were, however, attempted only quite recently.[7] This is not the place to examine the historical interpretation of the Qustul and Ballana necropoleis in any detail. Suffice it to note that Qustul was the burial ground of the deputies of the

[1] K. Weitzmann, "Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras," in *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit*, ed. E. Dinkler (Recklinghausen 1970), 325–346, reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 187–208.

[2] W. B. Emery and L. P. Kirwan, *The Royal Tombs of Ballana and Qustul* (Cairo 1938). See also W. B. Emery, *Nubian Treasure. An Account of the Discoveries at Ballana and Qustul* (London 1948). A number of other graves were excavated in 1958–1959 and published by Shafik Farid, *Excavations at Ballana 1958–1959* (Cairo 1963).

[3] F. W. Freiherr von Bissing, "Alexandrinische Kunst in nubischen Tumulusgräbern um 400 n.Chr.," *Forschungen und Fortschritte* 15 (1939), 350–352; idem, "Die kunstgeschichtliche Bedeutung der neuentdeckten Nekropolen im Gebiet des II. Nilkataraktes," in *Miscellanea Gregoriana* (Vatican City 1941), 9–28.

[4] See recently W. Y. Adams, *Nubia. Corridor to Africa* (London 1977), 404ff., with earlier literature; see also the literature cited in note 6 below.

[5] L. P. Kirwan, "The X-Group Problem," *Meroitica* 6 (1982), 191–204.

[6] Cf. L. P. Kirwan, "The X-Group Enigma," in *Vanished Civilizations*, ed. E. Bacon (London 1963), 33–55; B. G. Trigger, "The Royal Tombs at Qustul and Ballana and Their Meroitic Antecedents," *JEA* 55 (1969), 255–261; idem, "The Ballana Culture and the Coming of Christianity," in *Africa in Antiquity. The Arts of Ancient Nubia and the Sudan*, vol. I, *The Essays* (Brooklyn 1978), 107–125, esp. 112ff.

[7] L. Török, *Late Antique Nubia. History and Archaeology of the Southern Neighbour of Egypt in the Fourth–Sixth Century A.D.*, with a preface by Sir Laurence Kirwan (Antaeus 16) (Budapest 1988), 75–176. Datings of individual burials at Qustul and Ballana given in the present paper are based on this work. Cf. also idem, "The Chronology of the Qustul and Ballana Cemeteries," in *Nubische Studien. Tagungsakten der 5. Internationalen Konferenz der International Society for Nubian Studies, Heidelberg 1982*, ed. M. Krause (Mainz 1986), 191–197; idem, "An Early Christian Silver Reliquary from Nubia," in *Studien zur spätantiken und byzan-*

post-Meroitic kings residing in Upper Nubia between ca. A.D. 380 and 420, while Ballana was the cemetery of the rulers of the Lower Nubian kingdom of Nobatia in the period from ca. A.D. 420 to 500.[8] As a rule, the grave inventories of the deputies and their families at Qustul and the rulers of Nobatia and their families and courtiers at Ballana contained certain traditional object complexes: insignia of rank (weapons, horse trappings, folding chairs, certain sorts of jewelry; at Ballana, also crowns) and table services made of silver and/or bronze. Since subsequent generations were buried with sets of objects of a "canonical" character, we have reason to believe that the date of the burial is generally close to the date of manufacture of the funerary objects. This assumption is also supported by the connections between objects found in contemporary graves, by the stylistic changes displayed by objects of identical type found in later graves, and by the good condition of most objects.[9]

Imported objects were presented to the post-Meroitic deputies and later to the rulers and dignitaries of Nobatia by the governors of Byzantine Egypt and/or high officials of the Thebaid in periods of peaceful or even federate relations between the neighboring countries. Silver horse trappings of the type known from the Esquiline treasure,[10] together with some remarkable silver plate, for example, the pair of amulae found in Qustul tumulus 2,[11] were sent as official presents to the Lower Nubian deputies during the last two decades of the fourth century. Although the fine trappings unearthed at Qustul are typologically and stylistically associated with the Esquiline find, their Egyptian manufacture is revealed by a large faience scarab in a high claw setting in one of the medallions of the ornamental horse collar from Qustul tumulus 3.[12]

Silver and bronze vessels and complete table services, as well as folding chairs (the latter belonging to the royal insignia and indicating an official recognition of the Nubian kings), may similarly have been received as presents. Certain inventories, however, arouse the suspicion that they may have been war booty. Remarkably enough, the royal tumulus Ballana 3, which also contained pieces of a church treasure, dates to about A.D. 450–460. This date coincides with the well-known appeal of Appion, bishop of Syene (modern Aswan), Contra Syene, and Elephantine,[13] addressed some time between 425 and 450 to Emperor Theodosios II, stating that the churches of Upper Egypt were defenseless against the devastating raids of the Annoubades and Blemmyes, i.e., the allied troops of the king of Nobatia and the barbarous inhabitants of the Red Sea Hills.[14] The successful punitive expedition of Byzantine Egyptian forces in A.D. 452 was in all probability provoked by these raids.[15] There can be no doubt that an octagonal silver reliquary originally containing apostle relics and probably made in Constantinople at the end of the fourth century, but provided with an Egyptian suspension chain in accordance with a unique custom of the Coptic church,[16] and a fine silver censer of similar date and provenance were stolen from an Upper Egyptian church. Other silver plate found in the tomb can be identified as part of a table service: two large silver dishes with low ring bases (one of which is illustrated in Fig. 1),[17] two pairs of footed bowls,[18] one flanged bowl,[19] three spoons and a spoon rest(?),[20] as well as a bronze basin[21] and a bronze patera.[22] Also apparently belonging to the service are an alabaster statuette (Fig. 2),[23] a bronze folding tripod,[24] and some of the bronze standard lamps. Among the five candelabra found in the tomb,[25] two will be discussed below in more detail (Figs. 3 and 7).[26]

tinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, vol. III (Mainz 1986), 59–65.

[8] For the political history of post-Meroitic Nubia, see Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 49–73, 207–229; see also idem, *A Contribution to Post-Meroitic Chronology: The Blemmyes in Lower Nubia* (Meroitic Newsletter 24) (Paris 1985); idem, "Notes on the Kingdom of the Blemmyes," *Studia Aegyptiaca* 12 (1989), 397–412.

[9] One or two graves clearly contained heirlooms, for example, Ballana tumulus 47 (bracelets): Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 120ff.

[10] K. J. Shelton, *The Esquiline Treasure* (London 1981), 89ff., pl. 46.

[11] Qustul will henceforth be abbreviated as Qus.; Ballana as Bal.; objects will be referred to with Qus. or Bal., tumulus number, and object number of Emery and Kirwan, *Royal Tombs* (as in note 2) and Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7).

[12] Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pl. 46.

[13] P. Leiden Z: U. Wilcken, *Grundzüge und Chrestomathie der Papyruskunde*, vol. I.1 (Leipzig 1912; reprint Hildesheim 1963), 74f.

[14] Cf. P. Grossmann, *Elephantine II. Kirche und spätantike Hausanlagen im Chnumtempelhof* (Mainz 1980), 26ff.; Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 51ff.

[15] See note 14.

[16] Török, "Silver Reliquary" (as in note 7); Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 141f.

[17] Bal. 3-1: diameter 40 cm, Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pl. 96:8; Bal. 3-2: diameter 38.8 cm, ibid., 98, pls. XVII, XVIII; the silver censer: ibid., pl. XIV.

[18] Bal. 3-12, 3-13: diameter 15 cm, ibid., pl. 104; Bal. 3-10, 3-11: diameter 9 cm, ibid., pl. 104.

[19] Bal. 3-29: diameter 15 cm, ibid., pl. 104.

[20] Bal. 3-4–3-7: ibid., pl. 103.

[21] Bal. 3-33: diameter 36 cm, ibid., pl. 30.

[22] Bal. 3-26: ibid., pl. 104. A silver flanged bowl with embossed center medallion (floral frieze), Bal. 3-9, diameter 27 cm, ibid., pl. 97, also belongs to the table service.

[23] Bal. 3-23: ibid., pls. XXII, XXIII; see also the discussion below.

[24] Bal. 3-24: ibid., pl. 95.

[25] Pair of candelabra with Victory figures, Bal. 3-38 and 3-41: ibid., pl. 105; standard lamp with male figure, Bal. 3-37: ibid., pls. XX, XXI; column lamps, Bal. 3-39, 3-40: ibid., pls. XIX and 95, respectively.

[26] A table service can be regarded as complete if it also contains a crater or a bucket, jug(s), drinking vessels (beakers or cups), wine strainer, colander, fish plate(s), saucepan(?), pepper and/or salt pots, and toilet utensils and vessels. For the composition of Roman and Late Antique table services, see M. Martin-Kilcher, "Römisches Tafelsilber: Form- und Funktionsfragen," in *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, ed. H. A. Cahn and A. Kaufmann-Heinimann (Derendingen 1984), 393–403, esp. fig. 155. For toilet vessels as part of a table service,

The complexity of the finds from Ballana tumulus 3 presents a good starting point for the investigation of Egyptian minor arts in the first half of the fifth century. In this paper, however, I shall discuss only the dating and style of a few selected objects.

The large silver dish, Bal. 3-2 (Fig. 1),[27] is perhaps the best-known Ballana find. After its initial analysis by von Bissing,[28] it was mentioned in the standard work by Donald Strong,[29] discussed in more detail by Andrea Carandini,[30] and included in the *Age of Spirituality* catalogue.[31] In general terms, the date of the burial supports the late fourth- to early fifth-century date assigned to this fine embossed plate.[32] A late fourth-century date is suggested by the stylistic relationship with the Corbridge lanx[33] and the Artemis dish in Berlin,[34] particularly the rendering of the elongated, somewhat affected and enervated figures, as well as the flat execution of the relief which emphasizes the incised detail. The Ballana dish and the Corbridge lanx share features such as uncertain renderings of anatomical details, distorted proportions of the human figures, and a similar design of the idiosyncratically simplified triple leaves. This motif also occurs on other silver plate manufactured from about the middle to late fourth century in the eastern Mediterranean, for example, the Achilles dish from Kaiseraugst[35] and the dish with a bucolic scene from Thebes in Egypt.[36] While the provenances of the Corbridge lanx and the Artemis dish are unknown, an Egyptian manufacture of the Ballana plate appears very likely. The "Alexandrian" character of the syncretistic deity represented on it was already pointed out by von Bissing.[37] The main evidence in this regard may be the miniature floral kalathos, whose form derives from the Hellenistic Egyptian rendering of this fertility symbol, worn on the god's head.[38] The incised nimbus can also be interpreted as an Egyptianizing feature,[39] as can the winged griffin with the wheel behind the divine figure.[40]

The rendering of the god's face, hairdress, and, especially, eye[41] recalls features in the otherwise stylistically different, and finer, Briseis dish in Paris.[42] Analogous details in other works of art indicate that the repertoire of late fourth-century eastern Mediterranean iconographic forms was rather homogeneous. Yet, beyond these iconographic elements is a stylistic feature that seems to be specific to Egyptian silverwork of the period: the clear distinction made between the main figure and secondary details. The fine sfumato of the representation on the above-mentioned Thebes plate, i.e., the marked distinction between the accentuated plasticity of the central figure of the shepherdess and animals in the scene's foreground and the merely incised background figures and landscape details, is also apparent in the decoration of the Ballana dish. The figures of the deity and the snake, to whom the god presents his offering and who is therefore the second principal actor of the scene, are plastically accentuated in contrast to the divine attributes arranged at the god's feet and behind him, which are in shallow relief.

As mentioned above, the relief dish from Ballana tu-

see ibid., 393; for toilet utensils, see M. Martin, "Weinsiebchen und Toiletgerät," in ibid., 97–132, esp. 124ff. Note that the (so far only partially known) Sevso treasure contains a toilet casket: see M. Mango, *The Sevso Treasure. A Collection from Late Antiquity*, Auction Catalogue, Sotheby's (New York n.d.), 8, and back cover; K. Painter, "The Sevso Treasure," *Minerva* 1.4 (April 1990), 4–11, esp. 9ff., with fig. on p. 11. On the homogeneity and mid-fourth-century dating of the treasure, see the points raised by M. Nagy and E. Tóth, "The Sevso Treasure: The Pannonian Connection?" *Minerva* 1.7 (September 1990), 5–11. The recently discovered late fourth- or early fifth-century Sucidava (Romania) treasure consists of six spoons, four medium-size flanged bowls, two jugs of different sizes, one spoon-strainer, and finally a reliquary (see T. Cliante and A. Radulescu, "Le trésor de Sucidava en Mésie Seconde," *RA* [1988], 357–380). While it is an incomplete service, like the Ballana 3 group, the Sucidava group with the reliquary hints at the possibility that silver services, complete or incomplete, may have been donated to churches.

[27] Diameter 38.8 cm, Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. XVII, XVIII, 98.

[28] Von Bissing, "Tumulusgräbern" (as in note 3), 350, fig. 1; idem, "Nekropolen" (as in note 3), 17ff., fig. 10.

[29] D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate* (London 1966), 199.

[30] A. Carandini, *La secchia Doria: una 'Storia di Achille' tardo-antica* (Rome 1965), 34.

[31] *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, exhib. cat., Metropolitan Museum of Art, ed. K. Weitzmann (New York 1979), no. 168 (K. J. Shelton).

[32] See notes 28–31 above, and Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 87f., 134ff.

[33] Strong, *Silver Plate* (as in note 29), pl. 61; *Age of Spirituality* (as in note 31), cat. 110 (K. J. Shelton).

[34] *Age of Spirituality* (as in note 31), cat. 111 (K. J. Shelton).

[35] V. von Gonzenbach, "Achillesplatte," in *Kaiseraugst* (as in note 26), 225–307, 284f.

[36] H. Schlunk, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, exhib. cat., Kaiser Friedrich Museum (Berlin 1939), no. 108; J. Beckwith, *Coptic Sculpture 300–1300* (London 1963), no. 16.

[37] "Tumulusgräbern" (as in note 3), 350.

[38] Cf. the kalathos type associated with the iconography of Hellenistic Egyptian terracotta figurines representing "fertility goddesses," e.g., W. Weber, *Die griechisch-ägyptischen Terrakotten* (Berlin 1914), 129ff.; H. Philipp, *Terrakotten aus Ägypten*, exhib. cat., Staatliche Museen, Ägyptisches Museum (Berlin 1972), no. 18. See also Turin, Museo Egizio inv. 7215, illustrated in *Egyptian Civilization. Religious Beliefs*, ed. A. M. Donadoni-Roveri (Turin 1988), fig. 316.

[39] E.g., K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* (Wiesbaden 1966), pl. 21:1, 3 (second- or third-century painted panels with unidentified deities); for the nimbus of pagan gods and mythological figures on Egyptian Late Antique textiles, cf. *Age of Spirituality* (as in note 31), nos. 123, 124, etc.

[40] Cf. Parlasca, *Mumienporträts* (as in note 39), 71f.

[41] For the drilled iris in late fourth-century sculpture, see H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig* (Berlin 1972), 81f.

[42] Late fourth to early fifth century: F. Baratte et al., *Trésors d'orfèvrerie gallo-romains*, exhib. cat., Paris, Musée du Luxembourg; and Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine (Paris 1989), no. 235.

mulus 3 was part of a table service. The rest of the decorated and undecorated vessels have been dated to the late fourth century.[43] Also belonging to the service are objects made of bronze or other materials. The most remarkable item of the latter category of objects is a small alabaster statuette (Fig. 2).[44] Silver statuettes used as table decoration (*Tafelaufsatz*) were found in several Roman and Late Antique services.[45] In some cases they seem to have represented an iconographic allusion to the owner of the service,[46] but in most their subject was determined by the function of the service and was connected to the notion of banquet. This is obviously the case of the Ballana statuette, which represents the dancing Dionysos with a mask(?) at his feet and a thyrsos in his right hand. Carved from one piece of alabaster together with its molded base, it is mounted on a larger molded lead base. The god's hair and boots, as well as the top of the thyrsos and the statuette base, were originally painted black or dark gray. The material clearly indicates an Egyptian workshop: alabaster was regarded as a valuable material in Egypt, where it had been used for luxury objects, ornamental carvings, and statues since the Old Kingdom,[47] and it seems that in Late Antiquity vessels carved of Egyptian stones, especially alabaster, had a special significance.[48] The attire of the youthful god follows an ancient type[49] that occupied a central place in the rich iconography of Egyptian representations of Dionysos and his thiasos in Hellenistic and Roman times.[50]

The small carving, despite its disproportionately large right hand, is of a remarkable quality. The vivid and at the same time elegant, calculated motion of the dance is indicated not only by the crossed legs and the position of the left arm, but primarily by the pose of the head. The head, slightly bent forward and turned to the right, and the upward and sideways glance of the delicately carved eyes lend a playful tension to the figure. The smile further adds a shy grace to the fine face. The androgynous youthfulness of Dionysos is also stressed by the full shape of the hips and thighs.[51] A late fourth-century date can be suggested on the basis of the rendering of the eyes in particular and on the elegant classicizing style of the figure in general. The roots of this style can be traced to a group of mythological reliefs of unknown Egyptian provenance, now in Cairo, dated to the second third of the fourth century.[52]

The five ornamental bronze candelabra found in the tomb belong to types that also occur, in slightly different forms, in earlier as well as later burials in the Ballana necropolis. They thus provide important data for the study of the development of Late Antique standard lamps and candlesticks.

Bal. 3-37 (Fig. 3)[53] has a strangely classicizing appearance. Lamps held by figures can be traced back to early first-century A.D. prototypes. This sort of typological archaizing is not unique in this period: it has been noted that the Kaiseraugst column candelabrum also repeats the structure of a Pompeian type.[54] The solid cast statuette represents a nude youth holding two vegetal columns. Detachable dolphin lamps were placed on the tops of the columns, which fit by means of spikes into cylinders in the hands of the figure. The body of the youth is slightly out of proportion and rather clumsily modeled. The face is somewhat finer and the classicizing hairdress is marked by schematic rows of locks in a manner common to fourth- and fifth-century sculpture.[55] This hair style is one of the few traditional ones found in Egyptian sculpture of the second half of the fourth and the early decades of the fifth century.[56] The vegetal columns are crowned by Corinthian-type capitals with grape clusters beneath the corner volutes. It is worth noting that a necklace with cross pendant is engraved around the neck of the figure.

A date in the second half of the fourth or the early fifth century seems entirely justified on the basis of the style of the figure, the vegetal columns with their large bead molding, and the shape of the dolphin lamps. Yet Bal. 3-37 has two analogies from Ballana tumuli 2 and

[43] Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 135f.

[44] Height with lead base, 15.5 cm: Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. XXII, XXIII.

[45] A. Kaufmann-Heinimann, "Venusstatuette," in *Kaiseraugst* (as in note 26), 318–321; S. Martin-Kilcher, "Römisches Tafelsilber. Form- und Funktionsfragen," in ibid., 393–404, fig. 155.

[46] Kaufmann-Heinimann, "Venusstatuette" (as in note 45), 321.

[47] Cf. A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (London 1948), 75ff.

[48] Cf. F. W. Deichmann, "Eine alabasterne Largitionsschale aus Nubien," in *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten* (*RQ* Suppl. Heft 30), ed. W. N. Schumacher (Freiburg im Breisgau 1966), 65–76, 71ff. For other alabaster vessels of a similar significance, see Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 161, 223.

[49] Cf. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (New York 1967), 18, and n. 61.

[50] See, e.g., L. Marangou, *Bone Carvings from Egypt, Benaki Museum, Athens*, vol. I, *Graeco-Roman Period* (Tübingen 1976), 31ff.; Beckwith, *Coptic Sculpture* (as in note 36), no. 28.

[51] For the Late Antique image of Dionysos, cf. G. Vikan, "Meaning in Coptic Funerary Sculpture," in *Studien zur frühchristlichen Kunst II*, ed. G. Koch (Wiesbaden 1986), 15–23, esp. 17.

[52] Cairo, Coptic Museum 6471, 7281, 7816, 7819, 7848, 7849: L. Török, "Notes on the Chronology of Late Antique Stone Sculpture in Egypt," in *Coptic Studies. Acts of the Third International Congress of Coptic Studies, Warsaw, 20–25 August 1984*, ed. W. Godlewski (Warsaw 1990), 437–484, 441ff., figs. 21–27.

[53] Total height, 49 cm: Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 136, pls. XX, XXI.

[54] F. Baratte, "Kandelaber," in *Kaiseraugst* (as in note 26), 137–150, esp. 146.

[55] See the types in the *oratio* relief on the Arch of Constantine, Rome: H. P. L'Orange, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire* (Princeton 1965), fig. 37.

[56] Cf. Török, "Stone Sculpture" (as in note 52), figs. 31, 32, 45–47, 50, 57.

80, dating to about A.D. 420–430. The columns in Bal. 2-13 (Fig. 4)[57] were probably cast in the same mold as those in Bal. 3-37, but the figure displays differences which, although they may seem unimportant, are in fact highly significant. The nude male figure is standing in contrapposto and though his body is slightly disproportionate and clumsily modeled, the chest, belly, and legs are far less stylized (cf. Fig. 3). These differences indicate that the workshop of the candelabra maintained the same type for several decades, even continuing to use the same molds for some parts of a piece, while replacing others. Such replacements are only too evident from the technical point of view, yet the change from a classicizing figure standing in contrapposto to a rigidly frontal, stylized figure may also have been strongly motivated by a change in taste. It is similarly likely that the difference between the naively classicizing Bal. 2-13 and the archaizingly symmetrical and frontal Bal. 3-37 expresses a plurality of styles and tastes in early fifth-century Egyptian art. Such a plurality is also indicated by other Ballana finds, which I shall discuss briefly in the following section of this paper.

Bronze head lamps of the type illustrated in Figure 5[58] were found in three different Nubian burials. One example was discovered in Qustul tumulus 3,[59] dated to about A.D. 380–390. The illustrated example was found in Ballana 47, a burial dated to about 430–440. These two head lamps were cast in similar, but not identical, molds and differ slightly in the rendering of the hair; both have silver and garnet inlaid eyes. The third example is from a rich grave at Qasr Ibrim dating to the first half of the fifth century.[60] This latter lamp lacks the inlaid eyes and has no incised eyebrows. The chronological contexts of the lamps indicate that the type was already in fashion in the last third of the fourth century and was still being manufactured in the first half of the fifth century. The enormously large eyes, the long, sharply cut, beaked nose, the arched eyebrows springing from the bridge of the nose, the heavy upper eyelids, the "archaic" smile, and the hair style all suggest that the models of the head were taken from the "hard style" sculpture of the period between ca. 330 and 360.[61]

The bronze workshop that made the figural candelabra discussed above also produced a series of lamps decorated with the bust of a maenad emerging from an acanthus chalice. The example illustrated here (Fig. 6)[62] was found in a burial dated to about 440–450, yet lamps decorated with a bust cast in the same or a very similar mold were also found in Ballana tumuli nos. 80 (ca. A.D. 420–430),[63] 9 (ca. 430–440),[64] and 3 (ca. 450–460).[65] The small, finely modeled and engraved bust (which, remarkably enough, in the case of Bal. 37-37 was provided with an additional, *à jour* chi-rho monogram[66]) displays the impact of the same style as the head lamps mentioned above. The drilled iris, however, reveals that the original mold was not created before the last decades of the fourth century. A maenad bust emerging from a highly stylized acanthus chalice[67] with leaves that parallel the acanthi of the mid-fourth-century Achilles dish from Kaiseraugst[68] was included in the decoration of two different ornamental candelabrum types. It was fixed to a double dolphin lamp suspended from a ring on the top of a tall column (attested in Ballana tumulus 80, dated to ca. 420–430[69]) and also occurs as the crowning member of a more complicated candelabrum type with a similarly suspended double dolphin lamp. A pair of this latter candelabrum type came to light in tumulus 3, dated to ca. A.D. 450–460.[70] It is composed of a column that rests on a triple dolphin leg and is surmounted by a Victory figure holding the elaborately decorated ring[71] from which the lamp itself is suspended. The column, which has no

[57] Total height, 57 cm: Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. V, VI, 69. The figure was defectively cast and a separate head had to be soldered to it. The analogous candelabrum from Ballana tumulus 80 (Emery, *Nubian Treasure* [as in note 2], pl. 37:b) has a total height of 65 cm. While its floral lamp columns come from the same mold, the base is higher, the figure more slender, and the modeling of the body somewhat less "naturalistic." The figure of Bal. 2-13 turns slightly to the left and the weight of the body is on the left leg, while the youthful figure in Bal. 80-69 turns toward the right and the weight of his body is on the right leg. This sort of symmetry also indicates that this type of candelabrum was made in pairs.

[58] Bal. 47-67: height 5.1 cm, length 12 cm, Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pl. XI.

[59] Qus. 3-90: length 13.2 cm, ibid., pl. 48.

[60] A. J. Mills, *The Cemeteries of Qasr Ibrim. A Report of the Excavations Conducted by W. B. Emery in 1961* (London 1982), 11, pl. LXXXVI:2, 3, length 17 cm; for the dating of the burial, see Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 183.

[61] Cf. with Török, "Stone Sculpture" (as in note 52), 441ff., figs. 18, 19, 22, 29–32, 40; for inlaid eyes, see ibid., figs. 41, 43–47, 57, 59.

[62] Bal. 37-37: length 19 cm, Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. XIII–XV.

[63] Ibid., pl. 105.

[64] Ibid., pl. 84.

[65] Ibid., pl. 105.

[66] Crosses were soldered on a number of other lamps, too; see, e.g., Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. V, XIX–XXI. Evidently, these crosses have no bearing on the issue of the religion of the Nubian owners.

[67] For the palmette in the front of the chalice, see the palmettes in the decoration of one of the Kaiseraugst dishes: F. Baratte, "Schüssel mit Sechseckstern," in *Kaiseraugst* (as in note 26), 159–164, esp. 162f., pl. 66.

[68] Gonzenbach, "Achillesplatte" (as in note 35), 284, pls. 148, 150, 154, 157:2, 158. Gonzenbach traced the origin of the type to acanthi of the Arch of Galerius at Thessalonike and found analogies to details of the Corbridge lanx and the Tyche figures in the Esquiline treasure.

[69] Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pl. 60.

[70] Emery, *Nubian Treasure* (as in note 2), pl. 38:a; Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pl. 105.

[71] For the animal figures on the lamp's ring support, see the handles

shaft, consists of an acanthus base surmounted by a Corinthian capital with grape clusters (cf. Figs. 3 and 4). Most remarkably, the Victory figure is wearing a double uraeus headdress. While representations of Isis with one cobra above her forehead were customary in Roman Egypt,[72] the appearance in this context of the double uraeus, a New Kingdom symbol of queenship,[73] is puzzling indeed. In both candelabrum types the column emerges from a stylized acanthus chalice, a type of base that goes back to a specific Hellenistic Egyptian architectural form[74] whose survival in Late Antiquity is attested by early fourth-century examples from the Luxor camp.[75] In the first type the column emerging from the acanthus chalice is crowned by a double capital: a leaf capital that derives from the pharaonic palm capital and, on top of it, a Corinthian capital. Both the palm capital, occasionally enriched with a large bead torus ring,[76] and the Corinthian capital remain standard features of the lamps manufactured in the workshop of the busts throughout the fifth century. All these lamps cannot be discussed here. I illustrate only one characteristic example, which was found in a burial dated to ca. 450–460 (Fig. 7).[77] It displays an eclectic taste, uniting in an unorthodox manner details of different origins that appear in more typical contexts in other products of the same workshop. The tall capital decorated with grape clusters also occurs, as noted above, on figural candelabra from Ballana tumulus 2, dated to ca. 420–430 (Fig. 4), and tumulus 3, dated to ca. 450–460 (Fig. 3), as well as on the Victory candelabrum from the latter burial.[78] The Egyptian palm capital, already mentioned as a part of the lamps from Ballana tumulus 80,[79] can also be found on a closely related candelabrum from tumulus 121 (dated to ca. 470–480).[80] The tapering column shaft represents an awkward variant of the faceted shaft, swelling at its center. A pair of candlesticks with faceted shafts is known from the Hamah treasure.[81] Since one of them bears a stamp with the monogram of Phokas, a late sixth- or early seventh-century dating is rather probable. Nevertheless, the lamps from Ballana attest that this type of faceted shaft was already in fashion in the first third of the fifth century and indicate that this feature is not sufficient to date a lamp to the sixth or the seventh century.[82] They indicate furthermore that the trefoil covering of the legs of candelabra and candlesticks, which was already fashionable in the early fifth century, continued to be in fashion in the fifth[83] and, obviously, the sixth centuries.

The stylistic richness of Egyptian bronze workshops can also be illustrated by a bronze vessel from Ballana tumulus 47. Bal. 47-9 (Figs. 8–10),[84] which was found in a burial dated to about 430–440, belongs to a footed bowl type that occurs at Ballana in tombs dated to the period of about 430–450.[85] The body was cast and the three legs were added. The angular rim is decorated with a fine bead-and-reel molding and a schematic acanthus kymation.[86] Although the relief decoration was cast, its final appearance was achieved by fine and extensive engraving (and perhaps by gilding, since most bronze lamps, burners, and miniature tables found at Ballana show traces of gilding[87]). Below the rim is a delicate floral frieze. The shoulder is decorated with a Lesbian kymation of a type that also occurs on the bucolic dish from Thebes.[88] The main frieze is composed of two acanthus scrolls which spring from a large, spiky acanthus leaf (Fig. 8) and enclose female heads in profile (Fig. 9). The two scrolls end on the opposite side of the vessel, leaving a space free for a small dancing Dionysos and an awkward figure of a bird (Fig. 10). The bottom of the vessel is decorated with a large rosette.

The large acanthus leaf, scrolls, heads, and rim molding are finely modeled and indicate that the bowl was made in a shop that produced tableware for a wealthy clientele: the value of well-executed, and probably, as a rule, gilded, bronze vessels with cast (or, occasionally, embossed) decoration should not be underestimated.[89]

---

of the Conçesti amphora (L. Matzulevich, *Byzantinische Antike* [Berlin and Leipzig 1929], 132ff., pls. 36–43; *Age of Spirituality* [as in note 33], no. 149) and the amphora in the Sevso treasure (Mango, *Sevso Treasure* [as in note 26], back cover).

[72] E.g., *Late Egyptian and Coptic Art. An Introduction to the Collections in the Brooklyn Museum* (Brooklyn 1943), 18, pl. 23:73. Cf. L. Török, *The Royal Crowns of Kush* (BAR International Series 338) (Oxford 1987), 4–9, with references.

[73] L. Troy, *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History* (Uppsala 1986), 123–125.

[74] For its origins, see E. Makowiecka, "Acanthus-Base, Alexandrian Form of Architectural Decoration," *EtTrav* 3 (1969), 116–131.

[75] J. G. Deckers, "Die Wandmalerei im Kaiser-Kultraum von Luxor," *JDAI* 94 (1979), 603ff., fig. 2:b; for a Late Antique example of unknown provenance in the Coptic Museum, Cairo, see Török, "Stone Sculpture" (as in note 52), 440, fig. 7.

[76] Bal. 90-1: Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pl. 72.

[77] Bal. 3-39: height 73 cm, ibid., pl. XIX.

[78] Ibid., pls. V, VI, 105.

[79] Ibid., pl. 60.

[80] Ibid., pl. 121.

[81] *Age of Spirituality* (as in note 31), no. 541 (H. Buschhausen).

[82] Cf. Bal. 3-40, Bal. 114-35 (burial dated to ca. 480–490), Bal. 118-6,7 (pair of lamps from a burial dated to ca. 490–500); Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. 95, 125, 130.

[83] See note 82.

[84] Diameter 24 cm, height 21 cm, Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), pls. VIII–X; erroneously described in the captions as embossed.

[85] Ibid., 164, table 5, type 19, pl. 29.

[86] For the rim profile as a characteristic feature of bowls made from the late fourth century onward, see M. Martin-Kilcher, "Kleine Schalen und Schüssel," in *Kaiseraugst* (as in note 26), 155–158, 156; for the bead-and-reel, see fragments of a dish from Traprain Law: *Kaiseraugst*, pl. 85:2.

[87] Török, *Late Antique Nubia* (as in note 7), 175.

[88] See note 36, and *Age of Spirituality* (as in note 31), no. 231 (with a too late date of the fifth or sixth century).

[89] On this issue, see A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, vol. II, *Avenches* (Mainz 1976), 101ff.; T. Schäfer, "Die Dakerkriege Trajans auf einer Bronzekanne. Eine Auftragsarbeit für den Praetorianer-

The provincialism of the workshop is, however, indicated by the unusual function of the heads, which appear here as a principal motif of the peopled scroll. Late Antique vessels employed heads and personifications of similar appearance as scene dividers, corner filling motifs, or center medallions in friezes,[90] while scrolls of different types were peopled in the classical manner with animals in a narrative style or with floral motifs.[91]

The bowl's individual decorative motifs point toward models in the second half of the fourth century, yet its remarkably flat relief suggests a date in the early fifth century. This date is corroborated by the occurrence of this particular vessel shape in tomb inventories buried around 430–450.

Further signs of a provincialism and carelessness in the composition and execution of the decoration (e.g., the use of the obviously alien and poor quality form negatives for Dionysos and the bird) could be cited here. However, it is more important to note certain features shared by this bowl and the other objects discussed above. On the whole, these features do not appear to attest the existence of a particular Coptic, or, to use a preferable term, Egyptian Late Antique idiom in this period.[92] Instead, these objects display a stylistic plurality that probably derived from that of fourth-century Egyptian art and fifth-century eastern Mediterranean art. They demonstrate a disintegration of the classical tradition like that seen in other provinces of the Mediterranean in the first half of the fifth century. While an unmistakable Egyptianness is obvious in numerous instances, it is confined, in a significant and idiomatic manner, to iconographic details or concepts. In this particular sense, too, fourth- and fifth-century Egyptian art is an organic continuation of the art of Hellenistic and Roman Egypt. The issue of the Egyptianness of the art of the Nile Valley in the Late Antique period deserves, however, further investigation. The intention of this paper is only to indicate that the chronological framework of this investigation may be borrowed from the chronology of remote burial grounds discovered in Lower Nubia.

Hungarian Academy of Sciences

praefekt Ti. Claudius Livianus," *JDAI* 104 (1989), 283–317, esp. 291.

[90] E.g., K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure* (London 1977), no. 5 (flange frieze), no. 6 (flange frieze and center medallion), nos. 7 and 8 (flange frieze), no. 26 (frieze on bowl cover); Kaiseraugst treasure: Achilles dish, *Kaiseraugst* (as in note 26), pls. 157f. (corner fields); Sevso treasure: Meleager plate, Mango, *Sevso Treasure* (as in note 26), fig. 5; Achilles plate, ibid., figs. 14f. (frieze dividers).

[91] E.g., flanged dish from Graincourt: *Kaiseraugst* (as in note 26), pl. 83:2.

[92] Cf. E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, Third–Seventh Century* (Cambridge, Mass. and London 1977), 45.

1. Cairo, Egyptian Museum, silver dish with embossed decoration from Ballana tumulus 3, late fourth or early fifth century

2. Cairo, Egyptian Museum, alabaster statuette from Ballana tumulus 3, late fourth century

3. Cairo, Egyptian Museum, bronze candelabrum from Ballana tumulus 3, early fifth century

4. Cairo, Egyptian Museum, bronze candelabrum from Ballana tumulus 2, early fifth century

5. Cairo, Egyptian Museum, bronze lamp with inlaid eyes from Ballana tumulus 47, around 430–440

6. Cairo, Egyptian Museum, bronze lamp from Ballana tumulus 37, first half of the fifth century

7. Cairo, Egyptian Museum, bronze lamp standard from Ballana tumulus 3, around 450–460

8. Cairo, Egyptian Museum, bronze bowl from Ballana tumulus 47, early fifth century

9. Cairo, Egyptian Museum, bronze bowl from Ballana tumulus 47

10. Cairo, Egyptian Museum, bronze bowl from Ballana tumulus 47

Some Observations on the Theme of the Milking Shepherd

JOSEPHA WEITZMANN-FIEDLER

AT FACE VALUE, the milking shepherd, a theme frequently represented in ancient and Early Christian art, belongs to the category of daily occupations. As such it occurs, for instance, on the golden pectoral from Ordžonikidze, part of the Scythian treasure generally dated to the second or first century B.C. (Fig. 1).[1] Here a crouching, bearded man is milking a sheep. For the Scythians, nomads who wandered with their herds of sheep and goats, the milking of a sheep is simply a representation of the livelihood on which they depended.

However, such scenes which seem to depend on the observation of human activity for its own sake are relatively rare in ancient art. Since the time of black- and red-figure vases, a very substantial number of narrative scenes was based on literary sources rather than on the observation of nature. This dependence increased with the introduction of illustrated papyrus rolls in the Hellenistic period, which allowed the insertion of pictures precisely in the places where the text inspired them.[2] It is true enough that, because the material is so perishable, only a very few fragments of illustrated papyrus rolls are preserved; however, this does not diminish the fact that Alexandria's famous library once had an enormous number of scrolls, a certain number of which were surely illustrated.

Whenever a scene can be related to a literary source, it may be assumed that the scene was invented for the passage it illustrates. One must therefore identify the texts in which scenes of a literary nature are rooted. Where the representation of the milking shepherd is found, for instance, we must look for its context, which may lead us to its source.

A Coptic textile roundel of about the fifth century in the Louvre (Fig. 2a)[3] shows a crouching shepherd clad in a *tunica exomis* milking what appears to be a sheep. Formally, he is depicted in the same posture as the Scythian on the gold pectoral referred to above, but despite this similarity the context points in a different direction. This context is not evident in the piece itself, but emerges when it is viewed as part of a series of roundels, four of which are in the Brooklyn Museum (Fig. 2b),[4] and whose theme is the happy country life that forms the essence of bucolic poetry.

On the Brooklyn roundels, a shepherd leans on his staff, pasturing his flock, and another joyfully plays the flute, in illustration of bucolic poetry, such as the romance of Daphnis and Chloe and Theocritus's *Idylls*. Although no illustrated copies of these texts are preserved, they surely did exist, as is shown by the illustrated copy of the *Eclogues* of Vergil from the late fifth century in the Vatican Library, the so-called Vergilius Romanus, cod. Vat. lat. 3867,[5] whose pictures surely can be traced ultimately to Greek models, if not Theocritus's *Idylls*, then one of the Greek bucolic texts. Although no illustrated copy of the *Idylls* survives, we know that Theocritus was illustrated from several copies of the Byzantine period, the so-called pattern poems or *carmina figurata*, one of which is preserved in Florence, Laurenziana cod. Plut. XXXII.52.[6]

Returning to the Louvre roundel, one element that supports a bucolic interpretation is the setting of the

[1] R. Rolle, "Die Ausgrabung des skythischen Fürstengrabes 'Tolstaja mogila' bei Ordžonikidze," *Antike Welt* 4.1 (1973), 48.

[2] K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Princeton 1947; rev. ed. 1971).

[3] A. Adriani, *Divagazione intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (Rome 1959), pl. XII, fig. 38; P. du Bourguet, *Catalogue des étoffes coptes, Musée National du Louvre*, vol. I (Paris 1964), 137, no. D47.

[4] D. Thompson, *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum* (New York 1971), no. 4; J. Weitzmann-Fiedler, in *Age of Spirituality. Late Antique and Christian Art, Third to Seventh Century*, exhib. cat., Metropolitan Museum of Art (New York 1979), 249ff., nos. 227–230.

[5] *Picturae Ornamenta Complura Scripturae Specimina Codicis Vaticani 3867, Qui Codex Vergilii Romanus Audit* (Codices e Vaticanis Selecti 2) (Rome 1902).

[6] K. Weitzmann, "Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels," *Alte und neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter* 3 (1954), 59, fig. 26, reprinted as "The Classical Heritage in the Art of Constantinople," in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler (Chicago 1971), 149, fig. 129.

scene in a landscape, with a tree filling the background behind the milking scene. One would not expect such an element in the Scythian gold pectoral, but it is a common motif in the Brooklyn roundels. This landscape setting is part of the bucolic theme, as it is seen, for instance, on the Hermitage silver plate showing a shepherd sitting under a tree surrounded by a dog and two goats. The shepherd's portraitlike features led Studniczka to identify him as Theocritus.[7] The scene would indeed be fitting for the title page of Theocritus's *Idylls*. Such a title miniature of a surveyor in the seventh-century Agrimensores manuscript in Wolfenbüttel shows the author similarly seated in profile with crossed legs on a low marble bench, with a gesture explained as *digitis computans*.[8] Another example is the postulated title picture of the grammarian Cadmus in the center of the medallion of an engraved bronze bowl, taken from a miniature which could have depicted Cadmus as the author of a treatise on the invention of the alphabet.[9]

There exists a second textile with a representation of a milking shepherd, in the St. Louis Art Museum (Fig. 3),[10] which belongs to the same group of Coptic black monochrome weavings of the fifth century, or perhaps slightly later, as the Louvre textile. It shows a crouching, bearded shepherd milking a goat, who turns her head back to look at the shepherd, while her kid stands in front of her. A dense vine, on which hangs a bottle of wine or water, fills the background. This vine has the same function as the tree in the Louvre textile—to place the scene in bucolic surroundings. There is a parallel to this scene in the well-known splendid sarcophagus in the Lateran with three statues of lamb-bearing shepherds.[11] At the lower left, between two of the pedestals, a winged putto plays the role of the milking shepherd, while other putti gather grapes from a vine that fills the whole background of the sarcophagus, and thus determine the character of the sarcophagus. Wilpert included this monument in his corpus of Early Christian sarcophagi, interpreting the three lamb-bearers as Peter's apostles.[12] This interpretation was challenged with good reason by Theodor Klauser,[13] who denied the Christian character of the sarcophagus, explaining the lamb-bearing figures as Roman garden sculptures and emphasizing the bucolic character of the sarcophagus.

One of the latest representations of the bucolic milking shepherd exists in the floor mosaic of the imperial palace at Constantinople, which has been ascribed to the sixth or perhaps even the seventh century (Fig. 4).[14] This mosaic contains human figures and a variety of animals that go back to different sources. There are a few distinct bucolic elements, of which the milking shepherd is only one. Here it is a youthful shepherd, sitting on the ground and milking into a bowl (instead of the usual pail) placed between the straddled hind legs of the animal. A group of goats resting peacefully completes this bucolic scene.[15] The mosaic also includes a woman nursing a babe,[16] a motif also found on one of the roundels in the Brooklyn Museum,[17] while a dog in front of her looks at her attentively.

But these bucolic elements are only part of the mosaic's complex iconographical repertoire. While the bucolic elements can be traced back to an illustrated bucolic treatise, the other elements can, in all probability, be traced back to a didactic text. There are, for instance, hunting scenes in the palace mosaic. The scene of hunters hunting a hare[18] can be traced back to the illustrated treatise *Kynegetika* of pseudo-Oppian in Venice,[19] Marc. cod. gr. 479, from the twelfth century, where there are similar scenes. Other hunting scenes in the palace mosaic also have parallels in the illustrated *Kynegetika*. Further scenes, such as the stag biting a serpent, can be traced to another popular medieval treatise, the *Physiologos*.[20] The only known Byzantine *Physiologos* was a twelfth-century manuscript in Smyrna, which was destroyed by fire;[21] before this disaster occurred, however, an accurate description was made of an image of a stag biting a serpent, leaving no doubt that the representation in the *Physiologos* manuscript entered the *Kynegetika* manuscript in Venice,[22] which therefore gives a good idea of what the model for the representations in the palace mosaic looked like.

[7] Weitzmann-Fiedler in *Age of Spirituality* (as in note 4), 252, no. 232; F. Studniczka, "Imagines Illustrium," *JDAI* 38–39 (1923–24), 62–64, fig. 4.

[8] K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Cambridge, Mass. 1959), 124, pl. LXIII, fig. 132.

[9] J. Weitzmann-Fiedler, *Romanische gravierte Bronzeschalen* (Berlin 1981), 22f., pl. 3, fig. 2a.

[10] Weitzmann-Fiedler in *Age of Spirituality* (as in note 4), 253, no. 234.

[11] G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. I, *Tavole* (Rome 1929), pl. 117:4.

[12] Ibid., vol. I, *Testo*, 142.

[13] T. Klauser, "Studien zur Entstehungsgeschichte der Christlichen Kunst," *JbAC* 1 (1958), 39, pl. 4a.

[14] G. Brett, "The Mosaic," in *The Great Palace of the Byzantine Emperors* (Oxford 1947), pl. 30; J. Trilling, "The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople," *DOP* 43 (1989), 27, fig. D in text.

[15] Brett, "Mosaic" (as in note 14), pl. 28; Trilling, "Byzantine Imperial Palace" (as in note 14), fig. 14 (goats).

[16] Brett, "Mosaic" (as in note 14), pl. 32a; Trilling, "Byzantine Imperial Palace" (as in note 14), fig. 38.

[17] Weitzmann-Fiedler in *Age of Spirituality* (as in note 4), 250, fig. 227.

[18] Brett, "Mosaic" (as in note 14), pl. 30; Trilling, "Byzantine Imperial Palace" (as in note 14), fig. 23 (hunting scene).

[19] Weitzmann, *Roll and Codex* (as in note 2), 99, fig. 82.

[20] Brett, "Mosaic" (as in note 14), pl. 32b; Trilling, "Byzantine Imperial Palace" (as in note 14), fig. 39.

[21] J. Stryzgowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* (Leipzig 1899), 37.

[22] Weitzmann, *Roll and Codex* (as in note 2), 138, fig. 120.

Opposite the milking shepherd in the palace mosaic is a representation of the constellation of Capricorn,[23] which surely is derived from an illustration of an astronomical treatise preserved in a so-called *Aratea* manuscript, whose ultimate source was the *Katatherismata* of Eratosthenes of Cyrene.[24]

It is not our purpose here to trace all the sources for representations of figures and animals in the imperial palace floor mosaic. I shall, however, mention one more: the chimaera, which presupposes a figure of Bellerophon killing the monster, surely originally represented in the heavily damaged mosaic, since traces of the scene are visible.[25] Bellerophon killing the chimaera is represented in a miniature illustrating a mythological treatise of pseudo-Nonnus, which, as has been suggested by Kurt Weitzmann, is based on an Apollodorus, the most popular mythological handbook source at the time of Augustus. The best illustrated copy of the pseudo-Nonnus treatise is an eleventh-century Byzantine manuscript in Jerusalem, Patriarchal Library cod. Taphou 14, in which the chimaera is shown jumping at the attacking Bellerophon in a manner similar to that in the palace mosaic.[26]

While the palace mosaic has been studied thoroughly by various scholars, the need for an iconographical study attempting to trace the textual sources of each pictorial unit remains. The few examples I have dealt with seem clearly to indicate that a series of diverse didactic treatises with illustrations served as models for the mosaic. It seems evident that such a collection of treatises could be found only in an extensive library, in this case the imperial library in the palace of Constantinople, the very place where the mosaic is located. In other words, the mosaicists would not have had to go far to find models in didactic treatises. Indeed, there is evidence that the imperial library was rich in these kinds of treatises, because in the tenth century the learned emperor Constantine Porphyrogennetos organized in the palace scriptorium an encyclopedic copying of all kinds of classical texts, including the *Hippiatrika* and the *Geoponika*, among others.[27] The theory that the milking shepherd harks back to an illustrated bucolic treatise is strongly supported by many other representations in the palace mosaic that clearly depend on illustrated manuscripts.

Still another meaning of the motif of the milking shepherd is involved where this subject decorates the base of a bronze bust in the Victoria and Albert Museum (Fig. 5). The bust has been variously interpreted. Sir Cecil Smith suggested that the full-bearded figure represented Commodus in the guise of Mithras because of the Phrygian cap he wears.[28] But both identifications were contradicted by Cumont. He proposed Zeus Sarapis, likewise recognized by his Phrygian cap,[29] but who is different from the beardless Mithras. Smith interpreted the scene with the milking shepherd on the base of the bust simply as a genre scene. But there can be no genre scene in connection with a cult image, and all reliefs with Mithras or Zeus Sarapis are accompanied by mythological scenes of cultic meaning. Since this bearded head indeed bears the features of Zeus, the milking of a goat can be seen as an allusion to his birth. The mythological handbooks[30] tell us that, after his birth by Rhea, Zeus was raised among the Curetes and nursed with the milk of the goat Amalthea. On a Roman marble altar from Albano, Amalthea actually suckles the infant Zeus,[31] while on the base of the London bust only the general context is implied—that of the milking of the goat who supplied the milk to nourish the infant Zeus.

The next example of the milking shepherd leads to quite a different realm. The Barberini sarcophagus at Dumbarton Oaks in Washington shows a clipeus with the portrait of the deceased couple flanked by four standing figures personifying the four seasons (Fig. 6).[32] On the groundline are three scenes that I believe represent seasonal occupations. The first of these shows a shepherd sitting on the ground milking a goat. Here he is in the same place as in the above-mentioned Lateran sarcophagus, where his representation belongs to the bucolic genre. On the Barberini sarcophagus, the central scene, as on the Lateran sarcophagus, shows putti gathering grapes. But despite these similarities, the general context of the Barberini sarcophagus points in another direction because of its third scene, which I believe can be explained as a seasonal occupation: a harvester holding grain in his hand, a subject that does not fit the bucolic realm. George Hanfmann, in a footnote in his monograph on the Barberini sarcophagus, mentioned a possible connection of this figure with a rural calendar.[33] The calendar leads us once more into the realm of illustrated books. To the calendar belong the

[23] Brett, "Mosaic" (as in note 14), pl. 30; Trilling, "Byzantine Imperial Palace" (as in note 14), pl. D (half visible).

[24] J. Anderson, in *Age of Spirituality* (as in note 4), 214, no. 190; Weitzmann, *Roll and Codex* (as in note 2), 96; Leiden, Voss. lat. qu. 79, fol. 50v: *Aratea, Kommentarband zum Aratus des Germanicus*, ed. B. Bischoff (Lucerne 1989), 47, pl. 50.

[25] Brett, "Mosaic" (as in note 14), pl. 28; Trilling, "Byzantine Imperial Palace" (as in note 14), fig. 23 (top).

[26] K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art* (Princeton 1951), 25, fig. 23.

[27] K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der makedonischen Renaissance* (Cologne and Opladen 1963), 23, figs. 17–19.

[28] C. H. Smith, "A Bronze Bust of Commodus," *Burlington Magazine* 13 (1908), 252–257.

[29] K. A. Esdaile, "The 'Commodus-Mithras' of the Salting Collection," *JRS* 7 (1917), 72; F. Cumont, "The Salting Bust of Commodus," *JRS* 8 (1918), 183.

[30] Weitzmann, *Greek Mythology* (as in note 26), 38.

[31] Ibid., fig. 43.

[32] G. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (DOS 2) (Cambridge, Mass. 1951).

[33] Ibid., vol. I, 62; vol. II, 38 n. 82.

labors of the months, one of the most popular subjects in ancient and medieval book illumination. The oldest illustrated calendar is that of Filocalus, dated A.D. 354 —approximately the same period as the Barberini sarcophagus.[34] Its full-page miniatures have perished, but they have been preserved in a medieval copy. The picture for the month of March shows a shepherd holding a goat by its neck,[35] while on the ground stands a pail, a clear reference to the activity of milking. This picture thus belongs to the context of the season for the month of March, while the vintage scene, which in the Filocalus calendar is a figure and a bunch of grapes, stands for the month of September.[36] The third scene, at the lower right on the Barberini sarcophagus, a man holding grain which he has apparently just cut, does not occur in the Filocalus calendar, but in the tradition of calendar illustration, the cutting of grain stands for the month of August.[37]

The question must be raised as to why, of the twelve labors of the months, these three were chosen, involving milk, wine, and bread. There was a time in the Early Christian church when milk, wine, and bread were used in the celebration of the eucharist.[38] This is not the place to discuss how long milk instead of water was used in baptism. We know only that, at the third Council of Carthage in 397, the use of milk was forbidden.

In monuments whose Christian context is assured, the milking shepherd occurs quite frequently, as, for instance, on a loculus plaque in the Museo Capitolino (Fig. 7).[39] Here the milking shepherd appears under the clipeus with the portrait of the deceased, exactly where the vintage scene is placed on the Barberini sarcophagus. The central scene is flanked by the Raising of Lazarus at the left, confirming that this is a Christian monument, and a teaching scene at the right, which could represent either Christ or a pagan philosopher. The latter would indicate a pagan scene.

How cautious one should be in attributing a sarcophagus to Christian usage may be demonstrated by a fourth-century *strigilis* sarcophagus in San Sebastiano in Rome.[40] This sarcophagus was published by Wilpert and other scholars as Christian, an assumption that seemed supported by the two statues of lamb-bearing shepherds, interpreted as Christ the Good Shepherd. Klauser challenged this Christian attribution for the same reason as in the previously mentioned Lateran sarcophagus (p. 104 above), since the two shepherds have different facial expressions. As with the three figures of the Lateran sarcophagus, we have in the San Sebastiano sarcophagus a pagan monument, an interpretation that is also supported by the fact that the milking shepherd is joined here by another shepherd leaning on his staff, a typical bucolic motif.

A specific Christian meaning for the milking shepherd becomes clear when he is represented opposite the Good Shepherd who carries a lamb on his shoulders, for instance, in a painting in the Coemeterium Ostrianum catacomb in Rome (Fig. 8).[41] In one of the lunettes a standing, frontal orans is flanked on the left by a shepherd sitting on a rock milking a lamb, and on the right by a standing shepherd carrying a lamb on his shoulders. Since the milking shepherd is thus obviously a counterfigure to the Good Shepherd, he must also symbolize Christ.

This conclusion had already been drawn by Wilpert, who saw in the milking shepherd of the catacomb a symbol of Christ; he fortified this identification by recounting an episode from the life of St. Perpetua, an Early Christian martyr, who dreamt she saw a bearded shepherd milking a lamb. The shepherd said to her, "Welcome, my dear daughter; I call you in order to give you some of the curdled milk,"[42] by which she recognized him as Christ. It must be admitted that there is a slight discrepancy between the milking shepherd of Perpetua's dream and the Coemeterium Ostrianum fresco, for the saint's vita explicitly mentions a bearded shepherd, while the shepherd in the catacomb is beardless. The beardless shepherd, however, may be explained by Early Christian pictorial convention, which preferred the beardless shepherd, though the bearded one also occurs.

There still remains the unanswered question whether Perpetua's dream was a mere literary inspiration for the Early Christian artist who chose the motif of the milking shepherd to symbolize Christ, or whether there existed an illustrated vita of St. Perpetua containing this scene, which inspired the catacomb artist. Although no illustrated Life of Perpetua exists today, the possibility that it once existed cannot be excluded. One pictorial element known to be connected with the life of Perpetua, the ladder that she mentions in her dream, is depicted on a sarcophagus in Quintana Bureba, Spain,[43] and in a painting in the catacomb of Domitilla in Rome.

[34] H. Stern, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations* (Paris 1953).

[35] Ibid., 239, pl. VIII:2 (March).

[36] Ibid., 263, pl. X:2 (September).

[37] J. H. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art* (Princeton 1938), X, fig. 24 (August): Vienna, Staatsbibliotheque, MS. 387.

[38] H. Usener, "Milch und Honig," *RhM* 57 (1902), 186f., reprinted in idem, *Kleine Schriften*, vol. IV (Berlin 1913), 408.

[39] F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinische Zeit* (Berlin 1940), 337; E. Dinkler, in *Age of Spirituality* (as in note 4), 412–413, no. 370.

[40] Klauser, "Entstehungsgeschichte" (as in note 13), 38, pl. 3b.

[41] J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Freiburg im Breisgau 1903), pl. 117.

[42] *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis, Latine et Graece*, ed. C. van Beek (Florilegium Patristicum 43) (Bonn 1938), 4:8–10, p. 20.

[43] H. Schlunk, "Zu den frühchristlichen Sarkophagen an der Bureba (Prov. Burgos)," *MadrMitt* 6 (1965), 153, 156, pl. 57.

There is a recurrence of the motif of the milking shepherd in later Byzantine art. He is depicted in several eleventh- and twelfth-century manuscripts of the liturgical homilies of Gregory of Nazianzos.[44] In the Sinai Gregory, cod. 339 (Fig. 9),[45] the shepherd St. Mamas, a third-century martyr of Caesarea in Cappadocia, is depicted in a crouching posture similar to that of the shepherd in the Louvre textile (Fig. 2a), the only difference being that he is milking not a lamb or a goat, but one of two does. The bucolic character of the scene is also indicated by the setting in a landscape with trees, to which the Gregory artist added a cave. George Galavaris has pointed out that this miniature in the margin of the text is placed exactly in the spot where the Gregory text mentions the activity of milking by the youthful martyr. Yet there is evidence that this scene was not invented for the Gregory homily, but was taken over from another text, because in another Gregory manuscript, Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Taphou 14 (Fig. 10),[46] where Mamas sits on a faldstool and milks a doe before a cave in a similar landscape, a soldier with spear and shield, who cannot be explained by the Mamas text, approaches him from the left. Once again, Galavaris has found a solution to this problem by introducing the vita of Mamas by Symeon Metaphrastes, which mentions a soldier seeking to apprehend Mamas, an action leading to the beginning of the many tortures that ultimately led to the death of the martyr.

Now there is the question whether the scene of the milking Mamas existed in an illustrated Metaphrastes text and was taken over from there into the Gregory text. There is no way of knowing whether the Mamas vita was illustrated for the first time in the Metaphrastes collection of saints' Lives or whether it might have existed in an older vita (now lost) with narrative illustrations. It must be pointed out that neither does the ninth-century Gregory manuscript, Paris gr. 510, have any illustrations of Mamas, since the homily of Mamas is not included in the manuscript, nor does the richly illustrated ninth-century Gregory manuscript in the Ambrosiana Library, cod. E49–50 inf., which contains only a frontal standing Mamas in the homily of the saint.[47] There is therefore no support for the assumption of an earlier Mamas vita with narrative scenes. On the other hand, the Mamas illustrations must be seen from the same point of view as other miniatures in the seventeen liturgical homilies.

To sum up, I have tried to distinguish two trends of the motif of the milking shepherd: one pagan, with several branches—bucolic, mythological, and another involving the seasonal occupations—and the other Christian, based on the dream of Perpetua. When the motif was revived in the Middle Byzantine period, the illustration of the milking Mamas, I believe, was based on the pagan, not the Christian tradition like all the scenes of the mythological treatise of pseudo-Nonnus and the illustrations of the poem on spring by Libanius.[48] Thus they must all be understood as products of the Macedonian Renaissance.

Princeton, New Jersey

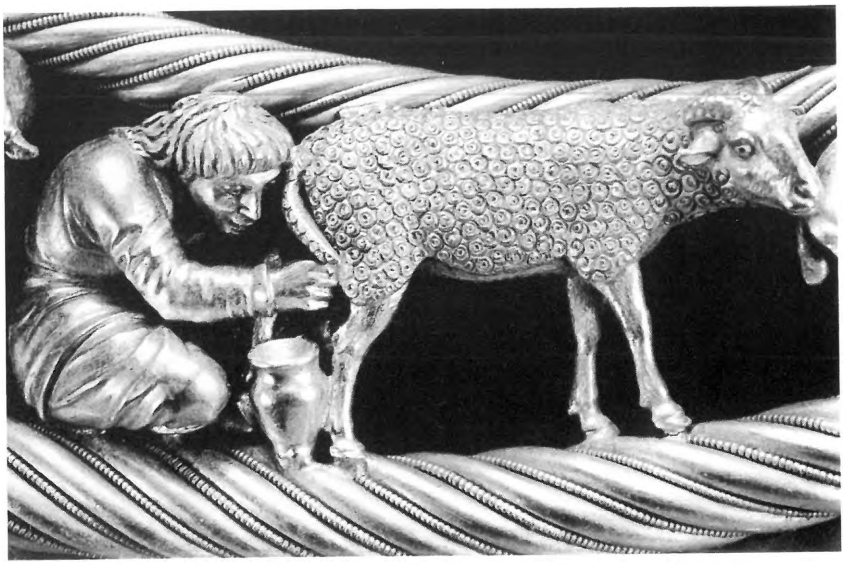
[44] G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton 1969).

[45] Fol. 53r: ibid., pl. LXXVII, fig. 38; K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I (Princeton 1990), 143, pl. CXLVI, fig. 476.

[46] Galavaris, *Liturgical Homilies* (as in note 44), pl. XVI, fig. 104, fol. 27r.

[47] A. Grabar, *Les miniatures de Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (Orient et Byzance 9) (Paris 1943), pl. XLIII:3.

[48] Galavaris, *Liturgical Homilies* (as in note 44), 161ff.



1. Kiev, Historical Museum, Scythian golden pectoral from Ordžonikidze

2a. Paris, Louvre, textile roundel

2b. New York, Brooklyn Museum, Coptic textile

3. St. Louis, Art Museum, Coptic textile

4. Constantinople, Great Palace, mosaic

5. London, Victoria and Albert Museum, Zeus Sarapis

6. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, Barberini sarcophagus

7. Rome, Museo Capitolino, loculus plaque

8. Rome, catacomb of Coemeterium Ostrianum

9. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 339, fol. 53r. St. Mamas milking

10. Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Taphou 14, fol. 27r. St. Mamas milking

II · THE WEST

A Funerary Relief from Trier, the Diptych of Probianus, and an Evangelist Type of Charlemagne's Court School

ELISABETH ALFÖLDI-ROSENBAUM

SOME THIRTY YEARS AGO a damaged funerary relief was found in the necropolis under and around St. Matthias in Trier.[1] When I saw it in the early 1970s, it immediately reminded me of the diptych of Probianus and of certain evangelist types of the Court School of Charlemagne (formerly known as the Ada School), which I had studied about twenty years previously.[2] The relief sheds some new light on the kind of prototype used by Charlemagne's artists, and because of its iconographic relationship to the Probianus diptych, warrants consideration in the context of prototypes for the portraits of the evangelists.[3]

From the surviving part of the relief one may deduce that it had the form of a sarcophagus front consisting of a central panel, presumably for an inscription, flanked by two arched niches. The left niche is broken off, but its right-hand edge is partially preserved where it bordered the central panel (Fig. 1). The central panel's surface has flaked off for the greater part, and the entire top of the surviving portion of the relief has been knocked off. The right-hand niche is arched and slightly hollowed out. The worked surface of the right side and arched top is partly preserved.

The right-hand edge of the stone shows clearly that it was not the front of a real sarcophagus but rather a kind of loculus slab[4] or a "false" sarcophagus front such as have been found in Constantinople.[5] The type of sarcophagus imitated here is not the same as that on which the examples from Constantinople are based, but seems to reflect a north Italian sarcophagus type dating mainly from the third century.[6]

In the surviving, right-hand niche (Fig. 2) we see the figure of a man from the front, seated on a benchlike chair with a straight low back and tall straight legs, of which the two front and the right rear are visible. He wears a long-sleeved tunic and a mantle (paludamentum, chlamys) fastened on his right shoulder with a fibula, the end of which is clearly visible.[7] He wears shoes (campagi?) with tied laces, which are especially visible on his left ankle. His face and the top of his

[1] Rheinisches Landesmuseum Trier, inv. no. 63.61, limestone (Jura), H. 0.69 m, surviving L. 1.16 m, thickness of slab 0.13 m; museum photos 67.426, 74.170. R. Schindler, *Landesmuseum Trier. Führer durch die vorgeschichtliche und römische Abteilung*, 2d ed. (Trier 1971), 55 (without illustration); H. Cüppers, in *Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz*, exhib. cat., Rheinisches Landesmuseum Trier (Mainz 1984), 208f., no. 90 (with illustration of details). My thanks to the museum, especially Dr. W. Binsfeld, for providing the photographs and giving me permission (in 1974) to publish them in any way I wished. The measurements given above are my own; those in Dr. Cüpper's catalogue entry are slightly different.

[2] E. Rosenbaum, "The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models," *ArtB* 38 (1956), 81–90, based in part on E. Rosenbaum, "Late Antique Models for Carolingian Art," Ph.D. diss., University of London, 1952 (available on microfilm). See also A. Boeckler, "Die Evangelistenbilder der Adagruppe," *MünchJb*, 3d ser., 3/4 (1952–53), 121–144; idem, *Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe* (AbhMünch, Hist.Kl., N.F., 42) (Munich 1956), esp. p. 7.

[3] A. M. Friend's studies of the portraits of the evangelists ("The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part 1," *Art Studies* 5 [1927], 115–147; "Part 2," *Art Studies* 7 [1929], 3–29), still in many ways standard works in the field, unfortunately remained incomplete: the Latin versions were never published.

[4] Cüppers, *Kaiserresidenz* (as in note 1), describes it thus: "So könnte das Relief mit Inschrift die Stirnseite einer tonnengewolbten Grabkammer gefüllt haben und eine in der Wandung befindliche Grablege als 'Verschlussplatte' oder als Epitaph ausgezeichnet haben."

[5] See N. Firatlı, "Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires," *CahArch* 11 (1960), 37ff.; idem, "Encore une façade de faux sarcophage en calcaire," *CahArch* 16 (1966), 2, fig. 1.

[6] See H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage* (*BJb* Beiheft 34) (Bonn 1973), e.g., no. 14, pl. 10:1; no. 59, pl. 26:1 (for the latter, see esp. pp. 108ff.) to cite only the simplest forms.

[7] Cüppers, *Kaiserresidenz* (as in note 1), describes the type of fibula as a "Zwiebelknopf-Fibel"; for examples, see the same catalogue under no. 156, pp. 156ff. (K.-J. Gilles).

cranium have been knocked off, and only his ears and a short, apparently curly, beard can be made out. A scroll is laid over his right knee, falling obliquely over his left leg nearly to the ground. He grasps its edge with his left hand and writes on it with a long-handled pen. To his right, somewhat squeezed between his massive body and the edge of the niche, is the figure of a man[8] with curly locks, wearing a short, belted tunic with an overfold, and tight trousers. The tall object in his right hand could be an inkwell.

The surface of both figures is weathered to such an extent that little can be said about the drapery style.[9] The pick marks in the background of the niche suggest that the surface was originally painted.[10]

The scene depicted here, in particular the pose and attire of the seated man, is, as stated above, reminiscent of the Probianus diptych (Fig. 3), specifically the top part of the V-wing.[11] Rufius Probianus, *vir clarissimus, vicarius Urbis Romae*, is shown seated on a high-backed throne with a curved top that stands on a two-stepped dais in a possibly hexagonal baldacchino. He wears a long-sleeved tunic of undeterminable length and a chlamys fastened on his right shoulder with a knobbed fibula, the end of which is rendered as on the Trier relief. His *codicilli* are laid unfurled across his knees with the beginning words "Probiane floreas" legible. He holds a long pen in his right hand with which he appears to be marking the writing on the scroll.[12] He is flanked by two scribes rendered on a smaller scale, likewise dressed in tunic and chlamys and each holding a polyptych and a stylus. The Rufius Probianus of the diptych is not identifiable with certainty, but it is generally accepted that he held the office of *vicarius Urbis Romae* early in the fifth century.[13]

The Trier relief cannot be dated closely because of its poor state of preservation. However, its findspot precludes a date prior to the fourth century, and the similarities of the pose and attire of the seated figure to the Probianus diptych point to the later part of that century. It seems very likely that the man shown in the relief was an official of rank in the administration in Trier during the period when the city was an imperial residence under Gratian.[14]

On the R-wing of the diptych Probianus is shown in the same surroundings and in the same posture as on the V-wing, but he wears a toga and raises his right hand in a gesture of speech, resting his left hand on the rolled-up *codicilli*. There is some controversy about the activity depicted on the V-wing, as stated above (note 12): is he in fact writing on the unfurled scroll or, as Delbrueck suggested, is he merely indicating his name there? In my opinion the latter is more likely, since it is hardly conceivable that he would have been shown *writing* a greeting addressed to himself. But there is yet another possibility: the gesture may simply be intended to draw attention to the opening of the text contained in the scroll. This point is of some importance to the concluding part of our study.

Enthroned figures shown full-face occur in several variants as portraits of the evangelists in all the manuscripts of Charlemagne's Court School that contain a series of evangelist pictures.[15] Deviations from strict frontality are prompted by the activity depicted, for example, when the evangelist writes or dips a pen into an inkwell to one side. There is only one example of strict frontality in the manuscripts of the school, John in the Abbeville Gospels (Fig. 4), along with two examples on an ivory carving attributed to the school, now in the Bibliothèque Nationale in Paris (Fig. 5).[16] The strictly frontal evangelist type is absent from both Byzantine and Carolingian manuscripts, whose shared features suggest a common source.[17] Some pre-Carolingian Latin

[8] Although the figure is rendered on a smaller scale, he does not seem to be a boy, since he appears to have a short beard.

[9] Thus we cannot make comparisons with fairly well-dated earlier stone sculptures from Trier and surroundings, such as the Neumagen funerary reliefs, the latest of which are prior to about A.D. 260, or sculpture of the second half of the fourth century, such as the Welschbillig herms. For these two groups, see W. Massow, *Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete*, vol. II, *Die Grabmäler von Neumagen* (Berlin and Leipzig 1932), esp. 280ff.; H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig* (Römisch-Germanische Forschungen 32) (Berlin 1972), esp. 97ff.

[10] See Cüppers, *Kaiserresidenz* (as in note 1); compare the late third-century sarcophagus, ibid., 205f., 208, no. 95, with illustrations in color on 171, 172, 178.

[11] R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2) (Berlin and Leipzig 1929), 250ff., no. 65; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3d ed. (Mainz 1976), 54f., no. 62, pl. 34; H. Gabelmann, "Der Tribunaltypus der Consulardiptychen und seine Vorstufen," in *Classica et Provincialia. Festschrift Erna Diez* (Graz 1978), esp. 57ff.; idem, *Antike Audienz- und Tribunalszenen* (Darmstadt 1984), 198ff., esp. 205f., no. 100. To differentiate the two wings I follow Delbrueck's usage (see *Consulardiptychen*, 1): "V-wing" for the front wing, "R-wing" for the rear wing.

[12] Thus Delbrueck, *Consulardiptychen* (as in note 11), 251: "Probianus macht . . . den Empfangsstrich durch seinen Namen. . . ."; see also 255. Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 11), has him write down the acclamation by the two officials in the lower section, which is not very convincing. See also Gabelmann, *Tribunalszenen* (as in note 11), 206.

[13] *The Prosopography of the Later Roman Empire*, ed. A. H. M. Jones, J. R. Martindale, and J. Morris, vol. II (Cambridge 1980), 909.

[14] For sculpture in Trier of that period, see Wrede, *Welschbillig* (as in note 9).

[15] W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. II, *Die Hofschule Karls des Grossen* (Berlin 1958); for the Abbeville Gospels, see text pp. 49–55.

[16] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert*, vol. I (Berlin 1914; reprint Berlin 1970), no. 19.

[17] The not quite rigid frontal type of evangelist can be seen in the Matthew of the Rabbula Gospels; for a discussion of this type, see Friend, "Portraits, Part 2" (as in note 3), 6ff., pls. I:1, IV:7. It appears further in the early post-iconoclastic Gospel book Vat. gr. 1522: see K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*

examples of the strictly frontal view occur, notably John of the Codex Aureus in Stockholm, but a close look at the John of the Abbeville Gospels demonstrates that the two illuminations have little in common and cannot be attributed to the same tradition or even be derived from a similar model.[18]

In the Abbeville Gospels John is seated on a high-backed throne[19] over which a cloth is draped and on which a cushion is placed, as is usual in all evangelist pictures of the school.[20] His rather massive figure is clad in an ankle-length blue tunic with long, wide sleeves and a clavus showing on the right shoulder. An ample golden mantle with shadings in brown and red is draped loosely over his left shoulder, lap, and knees. He wears sandals with golden straps and holds his book on his lap, open for the beholder to read the beginning of his Gospel ("In principio erat verbum et verbum erat apud deum"). While his pen is poised for writing, he does not actually use it. On the Probianus diptych the scroll is turned so that only Probianus himself could read the formula of greeting—if his glance were not directed straight ahead toward the beholder. But he does use his pen, if only to point at the text. The gesture of John's right hand can be seen as a combination of those of Probianus on the R-wing, a gesture of speech, and on the V-wing, of writing.

The settings of the pictures of John and of Probianus on the upper parts of both wings have some features in common. Probianus's throne stands in a polygonal niche, probably meant to indicate a hexagonal baldacchino with an architrave supported by pillars, four of which are visible. The niche is rendered in a kind of inverted perspective that makes it appear to be seen from the outside, despite the curtain and the stand for imperial images that identify it as the interior of the structure. The whole is placed within a decorated frame crowned by a gable. Probianus's head protrudes slightly over the rear part of the architrave. Almost immediately above it, within the gable, is the inscription with the name and title of Probianus divided between two *tabulae ansatae*, one on each wing. John's throne is similarly placed in a polygonal structure of which only the architrave is clearly recognizable, rendered in a perspective that suggests the interior more successfully than the Probianus diptych. The tops of the evangelist's head and halo protrude over the rear part of the architrave. The enthroned figure is placed in an arcade whose arch is encased in a rectangle and contains an eagle holding an unfurled scroll with the inscription "In principio erat verbum" in precisely the same position as the *tabulae ansatae* on the diptych. The massive figure of John is more akin to that of the official on the grave relief from St. Matthias than to that of Probianus. John's dress is different from Probianus's: he wears the essentially Greek attire of philosophers, teachers, and other men of learning, of which many Greek, Hellenistic, and Roman examples have survived in sculpture as well as in painting. This attire was used not only for portraits of evangelists, but also for Christ, the apostles, and other saints, as well as for pagan authors.[21]

The figure type is also used on an ivory carving in the Bibliothèque Nationale attributed by Goldschmidt to the "Ada School" (Fig. 5).[22] This ivory depicts all four evangelists, shown frontally and sitting under arcades which enclose their symbols. The two bottom figures (in the present mounting), Luke and Mark, are presented in a rigidly frontal view, but it is Mark whose figure type is almost identical to that of John from the Abbeville Gospels, including his drapery and, above all, his right hand holding the pen. Mark's book is closed and rests on his left knee. The back of the throne is curved, and there are no other architectural elements.

The John of the Abbeville Gospels differs in style and iconography from all other evangelists of the Court School.[23] The Paris ivory does not have an iconographically precise counterpart within its group either. The eclecticism of the school can be observed in its surviving manuscripts, both in the figured illuminations and in the purely decorative elements. There must have been a considerable number of models available simul-

(Berlin 1935), 6, figs. 21–24. Among pre-Carolingian Latin Gospel books, see Barb. lat. 570 in the Vatican Library: E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen* (Berlin 1916), 140ff., 300ff., pls. 313–317. The two latter manuscripts are also discussed in this context by Boeckler, "Evangelistenbilder" (as in note 2), and Rosenbaum, "Evangelist Portraits" (as in note 2).

[18] See above ail Boeckler, "Evangelistenbilder" (as in note 2), 122ff. (with fig. 2 on p. 124), and with reference to John of Abbeville, p. 127. There are undoubtedly iconographic relations between the evangelists of this south English Gospel book of about the middle of the eighth century, which are very obvious in the setting (see, for example, Boeckler's figs. 2 and 3 on pp. 124 and 125), but whatever common model there was for this, the Stockholm MS. does not reflect its figure style even remotely.

[19] The back of the throne seems to be topped by two horizontal volutes, a characteristic of the thrones of divinities and, since Constantine, of the Roman emperor. See A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche* (Darmstadt 1970) (reprint of "Tracht und Insignien der römischen Kaiser," *RM* 50 [1935], 1ff.), 244ff., with pls. 14:6; 16:1,2. See also the throne of Pharaoh's daughter on a panel of the nave mosaic of Santa Maria Maggiore, fig. 11 on p. 246.

[20] For a description, including the colors, see Köhler, *Karolingischen Miniaturen* (as in note 15), 53.

[21] For author portraits in this pose, cf. the portraits of Vergil, e.g., in the Vergilius Romanus, cod. Vat. lat. 3867, fols. 3v, 9v, 14r; see illustrations of all three in E. Rosenthal, *The Illuminations of the Vergilius Romanus. A Stylistic and Iconographical Analysis* (Zurich 1972), 80ff., pls. XVII–XIX; K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Cambridge, Mass. 1959), 121, fig. 130 (fol. 3v, the only rigidly frontal type of the three).

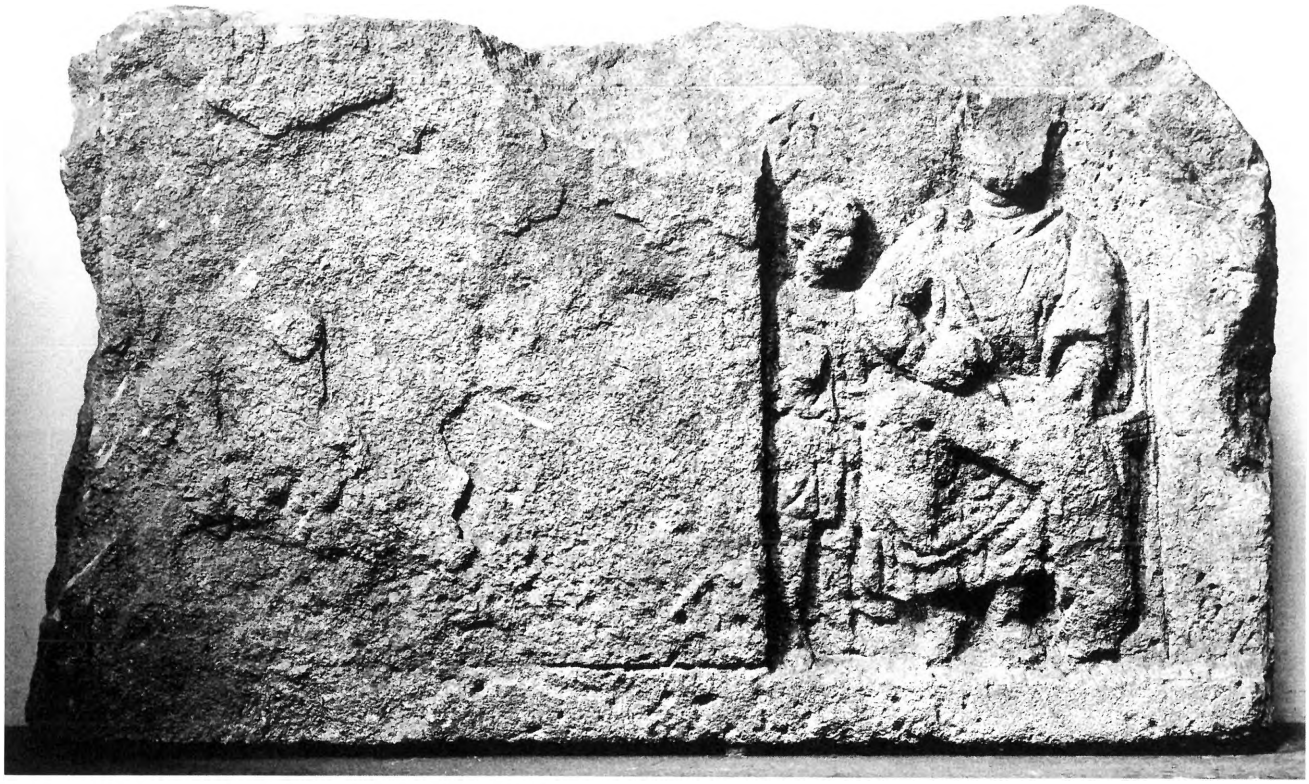
[22] See above, note 16.

[23] Leaving aside the derivatives of that school, which Boeckler, "Evangelistenbilder" (as in note 2), included partly as independent evidence.

taneously, for their use is noticeable from the earliest to the latest manuscripts. All efforts, including my own, to reconstruct entire sets of possible models with various dates and provenances still appear unconvincing to me. Not even the use of copy books for individual motifs offers a satisfactory explanation for the working method of the school, although such books were certainly available.

Evangelist types like the John of the Abbeville Gospels and the Mark of the Paris ivory do not have to be derived from a member of a complete set of evangelist portraits. The relationship between these evangelists and the portrayals of the two officials discussed here demonstrates that the inspiration for individual types could have come from works of totally different character and equally different artistic levels. These rigidly frontal evangelists are sitting enthroned in majesty like Christ, modeled in part on the image of the emperor enthroned and of the officer appointed by him.

Princeton, New Jersey



1. Trier, Rheinisches Landesmuseum, funerary relief

2. Detail of Fig. 1

3. Berlin, Staatliche Museen, diptych of Probianus, front wing

5. Paris, Bibliothèque Nationale, ivory with the Four Evangelists

4. Abbeville, Bibliothèque Municipale, MS. 4(1), fol. 153v. The evangelist John

A New Addition to the Grado Throne Ivories

ROBERT P. BERGMAN

AMONG the rare ensembles of ivory carvings preserved from the early Middle Ages, none has proved more problematical than the group of plaques known as the "Grado throne ivories." In this paper I will briefly summarize the state of the extraordinarily vexatious question surrounding this group, offer a few new observations about the group's origins, and, most important, introduce a recently discovered ivory into the ongoing debate.

I

The Grado throne ivories were introduced as a group into the scholarly realm by Hans Graeven in 1899.[1] The ensemble he presented, later augmented by other scholars, included four panels with New Testament scenes (Annunciation, Nativity, Miracle at Cana, Resurrection of Lazarus), two depicting prophets (one identified by his text as Joel), two representing orant saints (one identified as St. Menas by the presence of flanking camels), five narrating events in the life of St. Mark, and one showing St. Peter dictating the Gospel to St. Mark.[2]

On the basis of literary evidence, Graeven proposed that these fourteen panels had originally decorated a throne presented to the archbishop of Grado by the emperor Heraclius (610–641). According to Graeven, this throne would have been carved in Alexandria ca. 600, sent to Constantinople, and then offered as a gift in Grado. Graeven's thesis was for the most part accepted by scholars as distinguished as Goldschmidt, Maclagen, and Nordenfalk, among others, and the designation "Grado throne ivories" has remained with the group.[3]

As early as 1902, however, Adolfo Venturi proposed an alternative attribution of the ensemble to eleventh-century Italy.[4] This view was based on the belief that similarities between certain of the Grado throne ivories and plaques from the famous ivory ensemble preserved in Salerno Cathedral (the "Salerno ivories"), surely a south Italian work of the late eleventh century, indicated an identical origin.[5] Bertaux, Toesca, and Volbach became adherents of this point of view, and it has most recently been reasserted by the Milanese scholar Oleg Zastrow.[6]

Kurt Weitzmann discussed these panels in several of his writings, most notably in a lengthy article published in 1972 in the *Dumbarton Oaks Papers*.[7] A number of scholars, noting discrepancies among the fourteen plaques assembled by Graeven, had suggested that the group might not form a single ensemble but include pieces made over a considerable span of time. But it was Weitzmann who reorganized the group into several subgroups and, most importantly, localized the entire series to Syria-Palestine of the seventh or eighth century. In doing so he developed arguments against both the early dating of Graeven (e.g., the entire textual tradition of the ivory throne of St. Mark is doubtful) and the late dating of his critics (e.g., the relationships with the Salerno ivories are purely iconographic; the styles betray totally different origins).

[1] H. Graeven, "Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis," *RQ* 13 (1899), 109ff.

[2] For descriptions and reproductions of all the Grado throne panels, see A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.–XIII. Jahrhundert*, vol. IV (Berlin 1926), 3, 34ff., nos. 112–124, pls. XXXIX–XLI; K. Weitzmann, "The Ivories of the So-Called Grado Chair," *DOP* 26 (1972), 45ff., figs. 1–14, reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 119–186.

[3] Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 2), vol. IV, 3; E. Maclagen, "An Early Christian Ivory Relief of the Miracle at Cana," *Burlington Magazine* 38 (1921), 178ff.; C. Nordenfalk, "Eastern Style Elements in the Book of Lindisfarne," *ActaArch* 13 (1942), 161ff.

[4] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. II (Milan 1902), 608, 618ff.

[5] For the Salerno ivories, see Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 2), vol. IV, 3ff., 36ff., no. 126, pls. XLII–XLVIII; A. Carucci, *Gli avori salernitani del sec. XII*, 2d ed. (Salerno 1971); and R. Bergman, *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi* (Cambridge, Mass. 1980).

[6] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, vol. I (Paris 1904), 434ff.; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Il medioevo* (Turin 1927), 850, 908 n. 76; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3d ed. (Mainz 1976), 138–142, nos. 237–248, pls. 109–111; O. Zastrow, *Museo d'Arti Applicate. Gli avori* (Milan 1978), 27.

[7] Weitzmann, "Grado Chair" (as in note 2), 64–85.

Although a number of scholars writing subsequently have reasserted the late date for most members of the group, their arguments, generally based on vague stylistic grounds, fail to be cogent. Moreover, Zastrow's main support for a late date and Western (Italian) origin—the incorrect use of the nominative (IC XC) rather than the genitive (IY XY) for Christ's monogram in the inscription in St. Mark's book in the panel depicting St. Mark preaching (Fig. 1)—carries little weight.[8] Such mistakes in Greek are common in inscriptions written by artists even in the heart of the Greek-speaking realm and should not be taken as indicative of the hand of a non-Greek artist.[9]

To the arguments adduced in support of the attribution to seventh- or eighth-century Syria-Palestine can be added a number of details in the Salerno ivories that also point to early Syria-Palestine. The Salerno ivories play such a crucial role in the debate because the south Italian carvers of this group actually used several of the New Testament plaques from the Grado throne series as models for their own New Testament cycle. Weitzmann and I have independently analyzed the iconographic and stylistic relationships between the corresponding scenes in the two ensembles (Nativity, Wedding at Cana, Resurrection of Lazarus). I will not repeat that analysis here. Suffice it to say that whereas the Salerno carver copied the iconography of the Grado Nativity in most of its details (with obvious adjustments for the shift from a rectangular to a square field), in the Wedding at Cana and the Resurrection of Lazarus (Figs. 2 and 3) he adapted only parts of the Grado throne model and combined these with details drawn from the standard iconography of Middle Byzantine art, i.e., virtually contemporary Byzantine art. From a stylistic point of view the Salerno and Grado throne series are worlds apart. This is particularly apparent in the cases where a Grado panel was used as the Salerno carver's model: the iconographic correspondences contrast thoroughly with the stylistic divergence of the two groups. At Salerno a Middle Byzantine stylistic approach was emulated.[10]

In my study of the Salerno ivories I suggested that a number of additional plaques from the Grado throne series—now lost—may well have been used as models by the Italian carvers. This is pertinent since aspects of the Salerno scenes that reflect lost Grado throne plaques could provide evidence for dating and localization.

Among the various New Testament scenes at Salerno that may derive from lost Grado throne plaques, details of at least three bear on the present question. The Raising of the Widow's Son at Nain is depicted according to a general iconographic formula found in Middle Byzantine art. One element never found in Middle Byzantine art, however, is the motif of the mother bending over the foot of the bier. The feature may be found in a number of Ottonian examples of the scene and, more importantly, in Syriac Gospel books of the thirteenth century. Hugo Buchthal has suggested that these reflect Early Christian Eastern models, presumably from Syria-Palestine. If so, then the detail in the Salerno panel would derive from a similar source.[11]

The Marys at the Tomb in the Salerno series also departs from the standard Middle Byzantine iconography, which almost always features the angel as the central element of the composition. The angel is usually shown looking toward the two women, who approach from the left, and indicating Christ's tomb by pointing across his body to the cave behind him. The Salerno version, by contrast, places the tomb—a complex architectural structure—at the composition's center, the angel to the left and the Marys to the right. This iconographic type occurs consistently in Early Christian Syro-Palestinian art and is often found in the Monza and Bobbio ampullae. There the positions of the women and the angel are reversed and the sleeping soldiers are omitted, no doubt due to the diminutive scale of the objects.[12]

The Salerno ivories' version of the Baptism follows the iconographic lines of Middle Byzantine examples, but one specific motif never found in Middle Byzantine art is the crown or wreath carried by the dove who descends toward Christ. As far as I can determine, the only other instances of this rare detail occur on two objects—an ivory in the British Museum and a gold medallion at Dumbarton Oaks—which have been ascribed to sixth- or seventh-century Syria-Palestine. Moreover, literary evidence suggests that the motif of the crowning actually reflects liturgical practice in Early Christian Syria-Palestine.[13]

To my mind it is not coincidental that these iconographic details in the Salerno series—several of whose New Testament scenes clearly derive from preserved Grado throne plaques—point to an early origin in Syria-Palestine. While this analysis is not subtle enough to be

[8] Zastrow, *Avori* (as in note 6), 27.

[9] See, for example, the several mistakes evident in the Greek inscriptions on some icons at Mount Sinai: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, vol. I (Princeton 1976), 42 (no. B.16), 63 (no. B.36).

[10] Weitzmann, "Grado Chair" (as in note 2), 58–63; Bergman, *Salerno Ivories* (as in note 5), 55–58, 77–81.

[11] H. Buchthal, "The Painting of the Syrian Jacobites in Its Relation to Byzantine and Islamic Art," *Syria* 20 (1939), 141–144; Bergman, *Salerno Ivories* (as in note 5), 62.

[12] A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)* (Paris 1958), pls. 9, 11–14, 16, 18, 22, 24, 26, 34–38, 45; Bergman, *Salerno Ivories* (as in note 5), 63.

[13] See Bergman, *Salerno Ivories* (as in note 5), 64. For the ivory, see Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 6), 70, no. 141, pl. 46; for the medallion, see M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II: *Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period* (Washington, D.C. 1965), 35–37, no. 37, pl. 30.

able to specify a sixth-, seventh-, or eighth-century date for the models used by the Salerno carvers, it certainly supports their attribution to an Early Christian Syro-Palestinian milieu.

Several authors have pointed to the Islamic influence on the Grado throne ivories to bolster their theories of origin. To Volbach the Islamic impact supported the eleventh-century date, but to Weitzmann the Islamic details could be seen in much earlier Islamic art of the Umayyad period (ca. 660–ca. 750), particularly in monuments located in Syria-Palestine.[14] Several additional minor details support Weitzmann's analysis. The "double-fold" drapery style discussed by Weitzmann as characteristic of a number of the Grado ivories is, in fact, evident in more rigid and extreme form in certain of the stucco figures on the facade of Qasr al-Hayr West, which date from the second quarter of the eighth century.[15] Among the many architectural details that remain at the extraordinary site of Khirbat al Mafjar (ca. 740) in modern Jordan is a balustrade featuring two superimposed rows of arches supported by paired columns that is very reminiscent of an architectural feature in the background of the scene of Joseph's First Dream in the Salerno series, which presumably reflects a detail in a now-lost Grado throne ivory.[16] Two of the preserved scenes depicting the life of St. Mark in the Grado series have as their main background element an apsidal recess decorated with a shell motif. This motif is extremely common in Late Antique and Early Christian art and would be unremarkable here save for one tiny detail. In virtually all the early examples of the shell conch the spiral root is depicted foreshortened, so as to face directly out toward the viewer. In the Grado plaque showing St. Mark preaching (Fig. 1), however, the root is shown in profile, as it were, turned obliquely to one side. With its active spiral shape it looks very much like a breaking wave. Exactly such a disposition of the motif may be found in the mosaics of the Great Mosque of Damascus, dating to the early years of the eighth century.[17]

II

In 1983 Margarita Estella published a hitherto unknown ivory that she recognized as related to the Grado throne series (Fig. 4).[18] This is a panel preserved in the Museum of Mallorca, Palma de Mallorca, depicting the Entry into Jerusalem. The composition centers on the frontal figure of Christ riding sidesaddle on the striding ass. Christ balances a book on his left thigh with his left hand; his right is raised in front of his chest in a gesture of benediction, with the third finger bent touching the thumb. Following Christ are the Twelve Apostles. Two apostles—probably Peter and Paul, to judge from their facial types—are shown full-length while the other ten figures are reduced to a sequence of heads stacked vertically in rows. Four diminutive figures in short tunics appear in front of and below the ass, each spreading sleeved garments in the animal's path. Above these tiny figures and along the plaque's right edge three male figures emerge from behind a rocky outcropping. Each extends a branch toward Christ with his right hand. Above, a small figure sits in the branches of a fruit tree, grasping a branch with his left hand and presenting a palm leaf with his right. The left and right upper corners are filled with stylized architectural vignettes of domed and towered structures. The cityscape to the left rises behind a curious, diagonally disposed element intended to represent a mountain.

That this Entry into Jerusalem is intimately connected with ivories from the Grado throne group is clear on many counts, including several technical ones. Its measurements (18 × 10 centimeters, but surely missing at least one centimeter at the broken lower edge) are very close to several members of the group, particularly the Resurrection of Lazarus (19.5 × 10 centimeters). It also shares with that plaque a pattern of mounting holes at bottom and top, and the unusual detail of vertical borders that disappear behind figures and architecture about a third of the way down the panels' lengths.

Virtually all of the specific architectural types in the background of the Mallorca panel—structures with round and bulbous domes, finials, towers (single and paired) depicted at oblique angles and with a bird's-eye view of their tops, paneled doors—can be found in the Grado throne plaques. Moreover, the sharply carved facial features, particularly the pronounced stare created by the carving of the eye with a double line all around, and various of the particular facial types find parallels in the Entry and in figures from the Grado throne ivories. Compare, for instance, the long-nosed, cleft-bearded figure who follows directly behind the ass in the Entry with the figure behind Christ in the Resurrection of Lazarus. Note, too, the similar lock of hair that falls on the forehead of Christ in both plaques.

Although Estella was unable to decide if the Mallorca plaque related more closely to the Salerno group

[14] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 6), 139; Weitzmann, "Grado Chair" (as in note 2), 57–58.

[15] R. Ettinghausen and O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam, 650–1250* (London 1987), fig. 30.

[16] R. Hamilton, *Khirbat al Mafjar. An Arabian Mansion in the Jordan Valley* (Oxford 1959), fig. 213, pl. LXV.

[17] An appropriate detail of the Damascus mosaic is illustrated in J. Hoag, *Islamic Architecture* (New York 1977), fig. 13.

[18] M. Estella, "Esculturas de marfil medievales," *AEspAA* 56 (1983), 889ff.

(with which it has little in common stylistically) or to the Grado throne series, the points of similarity between the newly discovered panel and ivories in the Grado throne group are so numerous that I feel secure in asserting that the Entry was originally part of that group. This is not to say that there are no discrepancies between the style and execution of the Entry and other members of the series. Indeed, the most notable divergence in the Mallorca plaque is the relatively small scale of the figures compared to those in the other plaques. This is undoubtedly due to the need to compress within a similar field a much greater number of figures: the twenty-one figures in the Entry far exceed the number shown in any other Grado throne ivory, where the maximum is six. It is also true that the quality of the carving in the new ivory is rougher than in the others and that the surfaces are far less finished. These aspects may to some extent derive from the condition of the piece, but it appears probable that the Entry was carved by a different hand than the other plaques.

This last assertion should not be surprising since the fourteen original Grado throne ivories display considerable variety in their execution. Without entering into the argument concerning the exact subgrouping of the series, I would simply suggest that the newly discovered plaque is closely related to the Resurrection of Lazarus in the British Museum. This relationship, which is profound at many points of comparison, is even more significant in light of the fact that, given the chronology of the New Testament story and the traditions of New Testament imagery, the two plaques must have been intended to be seen in sequence, with the Resurrection of Lazarus preceding the Entry. In the standard arrangement found in most medieval New Testament cycles, no other scenes intervene between the two episodes.

Corroboration of the notion that the Entry should be considered part of the Grado throne group comes from the Salerno ivories themselves. In the Salerno series, a large cycle in which New Testament episodes were on occasion compressed to maximize the number of scenes, the Resurrection of Lazarus and the Entry into Jerusalem are represented in reduced versions squeezed into a single half plaque (Fig. 2). Their particular iconographic characters can, nevertheless, be analyzed quite specifically. The Salerno Lazarus scene combines features from the corresponding Grado series scene, the staff-bearing Christ and the figure behind him, with elements derived from the standard repertoire of Middle Byzantine art, as represented on an ivory in Berlin: the two women and the servant who unravels Lazarus's shroud (Fig. 5).[19] Crucial for our understanding of the newly discovered plaque in Mallorca is the fact that it, too, served as a direct model for the carver of the corresponding scene in Salerno. While the Entry at Salerno had to be compressed into a small relief field, thus eliminating a number of figures and details, its derivation, at least in part, from the Mallorca Entry is clear. Compare, for instance, the figures of Christ. Both ride side-saddle on the ass, raising the right hand in benediction and balancing a codex on the left thigh. Note the exact correspondence of the frontal right leg and the profile left leg. The strange drapery detail that comes across the waist of the Salerno Christ is surely a misunderstood version of the draped portion of the mantle resting between Christ's thighs in the Grado throne model. The Christ figure in the Salerno Entry differs from his counterpart in the Mallorca plaque in that his blessing hand is not frontal but is turned forward; in addition, his head is depicted in three-quarter view rather than full-face. Christ's left hand, by contrast, provides definitive evidence of the model-copy relationship of the Mallorca plaque and the Salerno Entry. Not only does this hand balance a codex on the thigh in both examples—an extremely rare detail—but, even more remarkably, in both instances the hand is depicted identically: four fingers grasp the book around its top edge while the thumb extends straight up. This idiosyncratic detail confirms the close relationship between the two works.

The compact group of five little boys laying their garments in front of the ass in the Salerno version is reminiscent of the four similar figures (five counting the boy in the tree, a motif omitted at Salerno, probably for lack of space) in the Mallorca plaque. Moreover, the three figures who greet Christ before Jerusalem in the Salerno version are clearly derived from the Grado throne version, as is proved by the very specific nature of the branches they hold. In both instances the two figures in front thrust forth branches with the tight, uniform leaf structure of palm fronds, while the rear figure holds an entirely different foliate type whose fewer and more loosely bound leaves indicate an olive branch rather than a palm.

Close analysis reveals that the two figures who follow Christ in the Salerno ivory, while not unlike similar figures in a variety of versions of the Entry, also derive directly from the Mallorca plaque. Note the gestures of the two figures. The one to the left in both cases indicates speech by holding up, in typical fashion, the fore- and middle fingers. The figure to the right in Salerno instead holds up only one finger, which makes no sense in the context of two figures engaged in conversation. This anomaly can be understood by looking at the cor-

[19] For the Lazarus scene, see Weitzmann, "Grado Chair" (as in note 2), 59; Bergman, *Salerno Ivories* (as in note 5), 57f.

responding figure to the right in the Mallorca version. Here, for some unexplained reason, the figure gestures with forefinger and little finger, which must have been nonsensical to the south Italian carver, who eliminated the extended little finger, leaving the forefinger to suggest a pointing rather than a speaking gesture.

There is little doubt, then, that the Mallorca plaque served as the primary model for the carver of the Salerno Entry. But it was not the only model. I have already mentioned details in which the figure of Christ, while basically derived from the Mallorca panel, diverged from that model. These details—the three-quarter view of the head and the forward-motion gesture—are standard aspects of Christ in Middle Byzantine versions of the Entry. Another major difference between the Salerno and Mallorca compositions is the attitude of the ass. In the Grado throne plaque the animal is shown with his head proud and erect while in the Salerno ivory he is depicted with his head held down and his neck arching toward the ground, a type common in Middle Byzantine art.

The above analysis indicates that in the Salerno ivories' Entry into Jerusalem a process of iconographic combination occurred similar to that evident in the Resurrection of Lazarus. A model from the Grado throne series was used by the carver of the Salerno plaque, but was transformed by the infusion of elements derived from the standard repertoire of Middle Byzantine iconography. Recognition of this fact further confirms the association of the Mallorca plaque with the Grado throne group.

III

Now that the Mallorca Entry can be grouped with the Grado throne ivories, a tantalizing question naturally presents itself. Can the controversy concerning the date and origins of the Grado group be addressed by evidence provided by this new member of the ensemble? After all, the Entry plaque represents the most important new element introduced into the puzzle since Graeven's time.

The plaque's style offers no additional hints. The iconography, on the other hand, while not providing definitive evidence for a particular date, offers some promise of direction. The iconographic history of the Entry into Jerusalem in Early Christian, Byzantine and early medieval art remains to be written. The subject is very complex, in great measure because, in general, outline representations of the scene can remain perplexingly similar over considerable stretches of time. Thus, many of the elements that persist through the entire period can already be found in the famous narrative treatment of the theme in the sixth-century Rossano Gospels. We must therefore rely on subtle detail to suggest specific regional or temporal affiliations of the scene's iconography.[20]

When Estella first published the Mallorca ivory she dated it ca. 1100 and compared its iconography with the famous tenth-century Byzantine Entry ivory in Berlin (Fig. 6), whose imagery can in many respects be considered typical of Middle Byzantine iconography.[21] The iconography of the Berlin panel is generically like that of the Mallorca Entry but differs from it in significant details. The sidesaddle figure of Christ in the Berlin version turns his head forward in a three-quarter position and also holds his right hand facing forward. This contrasts sharply with the fully frontal Christ in the Grado throne panel, whose hand is held directly in front of his chest. In the Berlin panel Christ's left hand rests on the neck of the animal, which is bent down toward the ground, while in the Mallorca version Christ uses his left hand, as we have seen, to balance a codex on his thigh, and the ass holds his head rigidly erect. A multitude of people greet Christ in the Berlin version, among whom are a man holding the hand of a child and a woman with a second child sitting on her shoulders. This crowd contrasts sharply with the three stolid men who extend their branches in the earlier plaque. The seated figure at the bottom of the Berlin panel, notably absent in the newly discovered plaque, is an adaptation of the famous classical statue of the *spinario*. All of the cited features in the Berlin ivory are common in Middle Byzantine art.[22]

The Mallorca ivory thus departs from the iconographic traditions of Middle Byzantine art in a number of respects, several of which can be paralleled in the non-Byzantine traditions of Early Christian Syria and Coptic Egypt. The type of ass with his neck and head held erect is typical of Early Christian Entries and may be found, among other places, in the Rossano Gospels and the Rabbula Gospels (Fig. 7), both probably of

[20] See A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense* (Rome 1907), pl. 2; and the new facsimile edition, *Codex Purpureus Rossanensis* (Salerno 1985), fol. 1v; commentary volume by G. Cavallo, et al. (Salerno 1987). For the iconography of the Entry, see G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile* (Paris 1916), 255ff.; E. Kantorowicz, "The King's Advent," *ArtB* 26 (1944), 207ff., reprinted in idem, *Selected Studies* (Locust Valley, N.Y. 1955), 37ff.; E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarcophagfragment* (Opladen 1970); G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. II (Greenwich, Conn. 1972), 18ff.

[21] Estella, "Esculturas de marfil" (as in note 18), 92. The Berlin ivory is published in A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, vol. II (Berlin 1934), 25, no. 3, pl. I.

[22] For a representative sampling of Middle Byzantine Entries, see Millet, *Recherches* (as in note 20), 255–284. The appearance of the *spinario* in the Entry into Jerusalem is analyzed by D. Mouriki, "The Theme of the 'Spinario' in Byzantine Art," Δελτ.Χριστ.Αρχ.Ετ., ser. 4, vol. 6 (1970–72), 53ff.

sixth-century Syrian origin. Yet this feature occurs as well in Middle Byzantine versions and cannot be used as reliable support of an early date.[23]

The fully frontal position of Christ, on the other hand, which includes representation of his head *en face* instead of in profile, is virtually absent in Middle Byzantine art. This more hieratic pose was chosen for the figure of Christ in the Entry scene of the late sixth-century Syriac Rabbula Gospels mentioned above (Fig. 7). Significantly, the pose is also found in several later Entry miniatures in Syriac and Coptic manuscripts that undoubtedly derive from Early Christian models.[24] An extremely rare feature is the codex—instead of the usual scroll—held in Christ's left hand in the Mallorca ivory. This element likewise occurs in later Coptic and Syriac examples reflective of earlier sources.[25] Rarer still are the balancing of the codex on the left thigh and the unorthodox position of Christ's left hand, the fingers of which grasp the book at the top and curl over its edge. Both of these extraordinary little details may be found in two Entries besides our related ivory versions: one on a thirteenth-century wooden door panel from Al Moallaka, Cairo (now in the British Museum) and the other in the almost folk-art-like miniature in a sixteenth-century Persian manuscript of Tatian's *Diatessaron*, a manuscript that has become rather well known—one might even say notorious—in recent years because of a published disputation between Carl Nordenfalk and Meyer Schapiro.[26] I have no intention of entering the dispute except to note that Nordenfalk's suggestion that the Persian miniature ultimately reflects an Early Christian Syrian prototype provides a solution parallel to my attribution of the Palma de Mallorca ivory. Conversely, if I am correct, the Mallorca ivory provides comfort to Nordenfalk's theory concerning the model of the Persian *Diatessaron*.

I have deliberately avoided the learned and arcane *disputatio* concerning the *Diatessaron* because the problem of the origins of the Grado throne ivories is complex enough for one small article. I can only hope that the above observations—further pointing to an origin in Early Christian Syria-Palestine—contribute to the ongoing development of the elusive answer to this ever fascinating question.

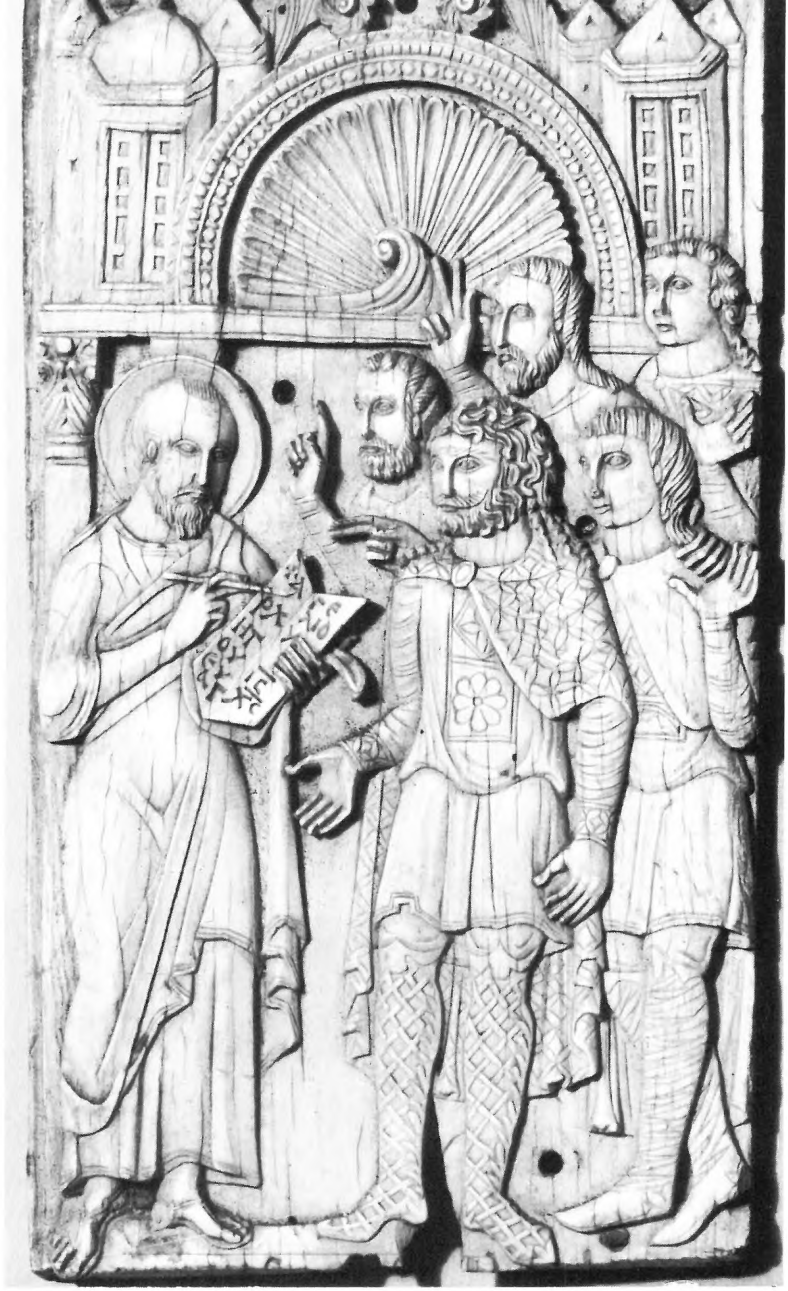
The Cleveland Museum of Art

[23] For the Rabbula Gospels, see C. Cecchelli et al., *The Rabbula Gospels* (Olten and Lausanne 1959), 65–66, fol. 11b; for the Rossano Gospels, see Muñoz, *Codice* (as in note 20), pl. 2; facsimile, *Codex Purpureus* (as in note 20), fol. 1v; Schiller, *Iconography* (as in note 20), vol. II, fig. 34. While the lowered head is evidently the more "modern" and favored treatment in Middle Byzantine art, the type with the erect head is found in various instances, e.g., in the London and Barberini marginal Psalters (Millet, *Recherches* [as in note 20], figs. 241–242).

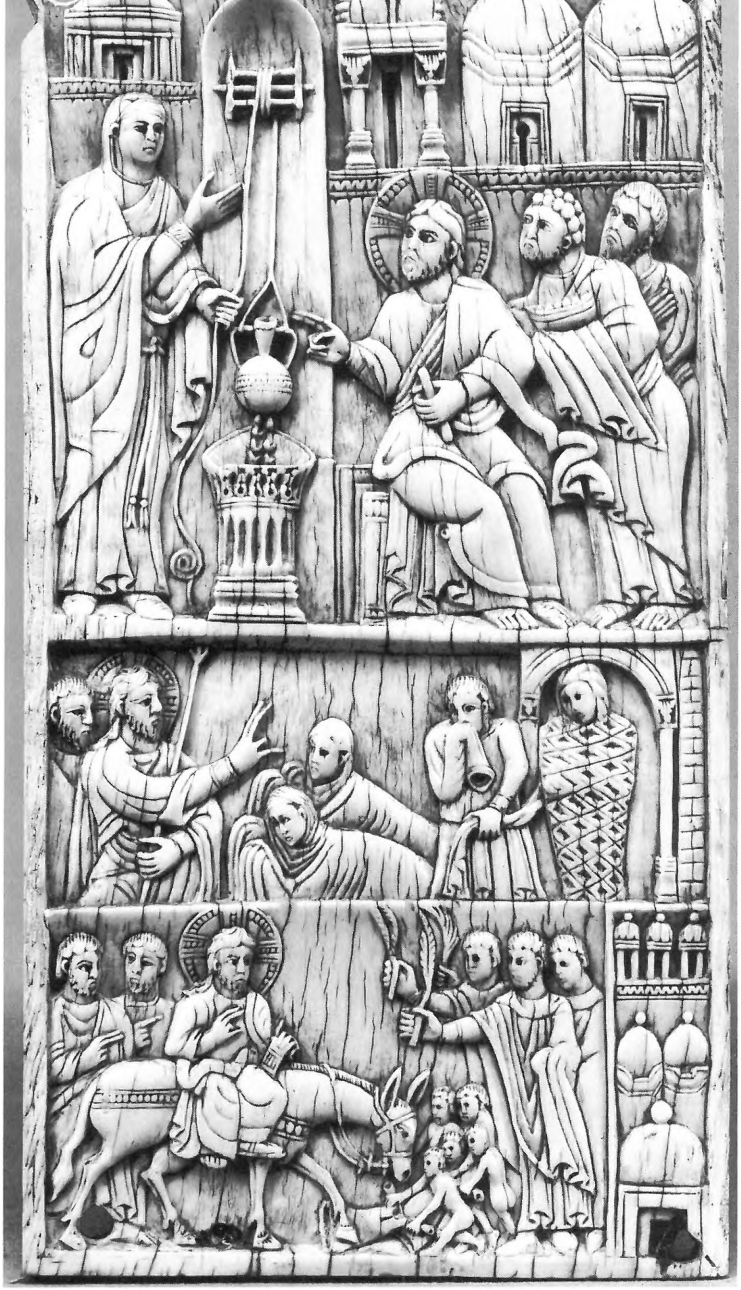
[24] E.g., the Coptic miniatures in Paris, Bibl. Nat., MS. copte 13, fol. 58 (1179–1180) and Paris, Institut Catholique, MS. 1, fol. 19r (J. Leroy, *Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* [Paris 1974], pls. 53, 80); and the Syriac versions in Vatican, MS. Syr. 118, fol. 212r (tenth–eleventh century); London, British Library, MS. Or. 3372, fol. 5r (twelfth–thirteenth century); and Vatican, MS. Borgia 169, fol. 64v (sixteenth century) (J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures* [Paris 1964], pls. 55:2, 66, 145:1). The Entries cited in note 26 also feature frontally posed Christs.

[25] In addition to the two examples cited immediately below, see the version in Paris, Bibl. Nat., MS. copte 13, fol. 58v, as cited in note 24.

[26] The Nordenfalk-Schapiro dialogue is carried on in: C. Nordenfalk, "An Illustrated Diatessaron," *ArtB* 50 (1968), 119ff.; M. Schapiro (and Seminar), "The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian MS. Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art," *ArtB* 55 (1973), 494ff.; and C. Nordenfalk, "The Diatessaron Miniatures Once More," *ArtB* 55 (1973), 532ff. The Al Moallaka panel is illustrated in Schapiro's article as fig. 9 and the *Diatessaron* miniature as fig. 3. The latter also appears as fig. 10 in Nordenfalk's earlier article and in Leroy, *Manuscrits syriaques* (as in note 24), vol. II, pl. 156:2.



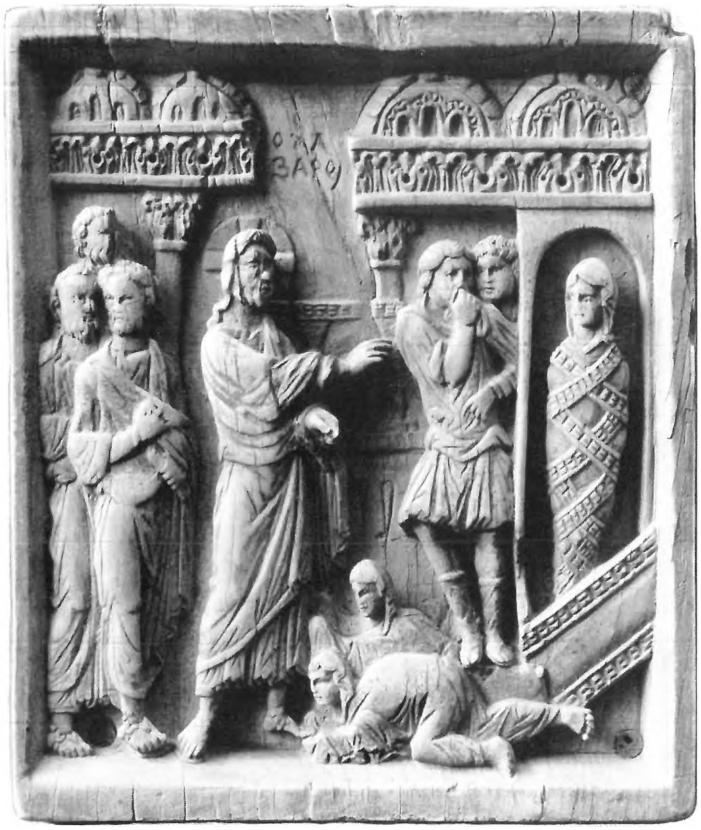
1. Milan, Castello Sforzesco (Museo d'arti applicate), ivory plaque. Mark preaching



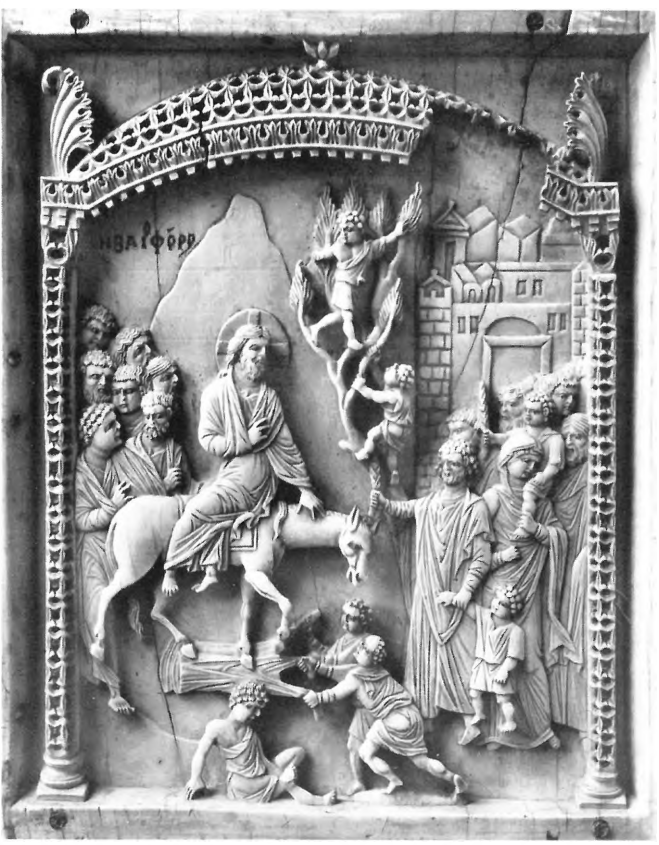
2. Salerno, Museo del Duomo, ivory plaque. Christ and the Samaritan Woman at the Well, the Resurrection of Lazarus, Entry into Jerusalem

3. London, British Museum, ivory plaque. Resurrection of Lazarus

4. Palma de Mallorca, Museum of Mallorca, ivory plaque. Entry into Jerusalem



5. Berlin, Staatliche Museen, ivory plaque. Resurrection of Lazarus



6. Berlin, Staatliche Museen, ivory plaque. Entry into Jerusalem

7. Florence, Biblioteca Laurenziana, cod. Plut. I, 56 (Rabbula Gospels), fol. 11v. Entry into Jerusalem

Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald

ROBERT DESHMAN

SINCE it recently became available for detailed study, the throne of Charles the Bald in Saint Peter's in Rome (Fig. 1) has proved to be one of the most fascinating and controversial works of early medieval art. In several publications Kurt Weitzmann[1] laid the foundation for the future study of the throne's iconography, and so in honoring him it is fitting to offer some suggestions regarding the throne's sources and program as well as its relationship to other royal commissions and the historical context.

The throne's oak frame is inlaid with elaborate ivory friezes carved in Charles the Bald's court atelier, located in some as yet undetermined Frankish locale. Filling the front of the throne below the seat are three registers of classicizing ivory plaques representing the labors of Hercules and fantastic monsters. Recent investigations have conclusively upheld Weitzmann's arguments that these were carved in the same late Carolingian milieu as the rest of the throne. They must already have been incorporated into the throne before it left the king's workshop or soon after.[2] Charles evidently donated the throne to the pope in conjunction with his imperial coronation in Rome in 875, but it must have been created before this event, which occurred at very short notice. The facial type of the throne's ruler portrait (Fig. 4) and the similarities to the throne in the dedication miniature in the San Paolo Bible, dated about 870, provide an approximate terminus post quem of 870.[3]

Central to the throne's program is the iconography of its backrest. The ivory friezes in the sides of the gable define a celestial sphere.[4] At the apex are personifications of the sun and moon, and beneath on either side are star constellations. The terrestrial zone began at the very bottom of these oblique friezes where originally there were personifications of earth and ocean, though only the former in the lower right corner has survived (Fig. 2). All the personifications were copied from a contemporary later Metz ivory carving of the Crucifixion very like one in the Victoria and Albert Museum (Fig. 3).[5] There is also an intimate stylistic relation with this plaque, indicating that a Metz artist carved the throne's backrest. In the center of the gable's horizontal base[6] is the portrait bust of Charles the Bald flanked by two pairs of angels presenting crowns and palm branches, and to the right of this central group is a man lancing a serpent (Fig. 4). The remainder of this horizontal frieze and the left vertical one below the gable[7] depict groups of fiercely battling men derived from the Utrecht Psalter.

Weitzmann proposed that the throne deliberately associated Charles the Bald with Old and New Testament iconography to equate him simultaneously to

[1] "The Iconography of the Carolingian Ivories of the Throne," and "The Reverse of the Plaque with Heracles' Lion Fight," in *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano* (*MemPontAcc*, ser. 3, 10 [1971]), 217–245; idem, "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra," *ArtB* 55 (1973), 1–37; idem, "An Addendum to 'The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra,'" *ArtB* 56 (1974), 248–252. All four articles are reprinted in idem, *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (London 1982), nos. III–VI.

[2] The plaques were carved after being mounted on the boards, which dendrochronological analysis proves came from a tree cut in northeastern France in the 860s. See *Nuove ricerche sulla cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano* (*MemPontAcc* in 8°, ser. 3, 1 [1975]). See also A. Christ, "Ancora sulla 'cattedra di Pietro,'" *Rivista di storia della chiesa in Italia* 39 (1985), 518–524; L. Nees, "Unknown Carolingian Drawings of Hercules from the Scriptorium of Reims, and the *Cathedra Petri* Ivories," *JWalt* 46 (1988), 37–54; idem, *A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court* (Philadelphia 1991).

[3] P. E. Schramm, "Kaiser Karl der Kahle: der Stifter des Thrones in St. Peter," in *Cattedra* (as in note 1), 277–289; F. Mütherich, "Der Elfenbeinschmuck des Thrones," in *Cattedra* (as in note 1), 260ff., fig. 7; also P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190*, ed. F. Mütherich, 2d ed. (Munich 1983), no. 42, 60f., 172f., 314f.; L. Nees, "Charles the Bald and the *Cathedra Petri*," in *Charles the Bald: Court and Kingdom*, ed. M. T. Gibson and J. L. Nelson, 2d ed. (Aldershot 1990), 340–347.

[4] *Cattedra* (as in note 1), pls. 39–42 (friezes N and M).

[5] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, vol. I (Berlin 1914; reprint Berlin 1969), no. 85, 47f., pl. 36; also Mütherich, "Elfenbeinschmuck" (as in note 3), 263ff., fig. 10.

[6] *Cattedra* (as in note 1), pls. 36–38 (frieze L).

[7] *Cattedra* (as in note 1), pl. 31 (frieze G); the right vertical strip is lost.

David and Christ, the paradigmatic rulers of the Old and New Covenant. The king on the throne occupies a position analogous to that of the virtuous psalmist in the Utrecht Psalter, who is often portrayed as the leader of the righteous combating the wicked of the world about him. The lancing of the serpent, a traditional imperial and Christian symbol of evil, manifests that the king will finally triumph in this struggle. This motif also picks up the allusion to the Crucifixion in the gable, since on the Metz ivories (Fig. 3) Christ vanquishes the serpent at the base of the Cross. The implication is that Charles, empowered and protected by the victorious Christ, continues the struggle of Christ as well as of David against the ancient foe.[8] Weitzmann went so far as to suggest that Charles occupies a place analogous to that of Christ on the Crucifixion plaque, who rules the universe from the Cross.

Developing this interpretation, Chiara Frugoni,[9] Nikolaus Gussone, and Nikolaus Staubach[10] argued that the gable represents the celestial apotheosis or *deificatio* of the Christ-like king, the reward for his virtuous spiritual struggle against vice. They also regarded the playfully fighting humans, animals, and hybrids in the friezes of the seat proper and the front posts[11] to be further manifestations of the ruler's triumphant battle against adversity and evil. The labors of Hercules they interpreted as a moral exemplar for the king, an allegory of Christian virtues conquering vice. The debate on the interpretation of these plaques is far from finished. But rather than focus on them, let us return to the gable's ruler portrait. Is the king really portrayed in celestial apotheosis, in the place of the heavenly ruler, Christ?

On the Metz Crucifixion ivory (Fig. 3), Christ, as the lord of heaven and earth, is placed below the celestial personifications and above the terrestrial ones, and in other works from the court school[12] (cf. Figs. 7 and 9) he also appears over any personifications of earth and ocean. On the throne, however, the frieze with the ruler portrait is below the level of the terrestrial personifications (Fig. 2). The king is therefore clearly situated in the terrestrial rather than the celestial realm,[13] and this alone raises serious doubts about whether he occupies the place of Christ in an apotheosis. Moreover, in the other contemporary portraits of Charles, the heavenly zone is usually occupied by a figure or symbol of the Deity, which empowers and protects him. On the lid of the Ellwangen casket, for example, the Hand of God surrounded by personifications of the planets occupies the center of a celestial realm above the royal portraits on the back side.[14] This is in marked contrast to the throne, where celestial personifications also clearly delineate heaven, but a very strange heaven without any sign of God.

The explanation of this peculiarity is surely that the throne has come down to us in a damaged, incomplete state[15] and that a figure of Christ has been lost from the gable. In the center of the tympanum are three oval openings, which Antonio Ferrua[16] proposed were originally filled with representations in ivory or another medium. The fragment of a thin wooden strip nailed into the central oval seems to be a remnant of a fastening.[17] In this opening must have been an image of Christ, more likely enthroned than crucified in this celestial context. If he held a cross-staff, as on the lost antependium from St. Denis, another product of the royal workshop,[18] then an enthroned Christ would have echoed the allusion to the Crucifixion created by the personifications. In the flanking openings there might have been angels or apostles.[19] Restored to his rightful place in the center of heaven, Christ would have been directly above Charles in the earthly realm. This axial arrangement indicated that Charles ruled as Christ's representative on earth, a terrestrial reflection of the Cosmocrator to whom he owed his authority.

This interpretation is borne out by the angels offering crowns and palm branches to Charles. There are no parallels for this particular relationship between angels and a terrestrial monarch, and the source and significance of this unique image have eluded satisfactory explanation.

The angels are not crowning the king, who is already crowned; they merely offer the insignia to him. This is

[8] For related themes in Charles's prayer book, see R. Deshman, "The Exalted Servant: The Ruler Theology of the Prayer Book of Charles the Bald," *Viator* 11 (1980), 385ff.

[9] C. Frugoni, "L'ideologia del potere imperiale nella 'Cattedra di S. Pietro,'" *BISI* 86 (1976–77), 67–182.

[10] N. Gussone and N. Staubach, "Zu Motivkreis und Sinngehalt der Cathedra Petri," *FS* 9 (1975), 334–358. See also G. Lorenzoni, "Per una proposta iconologica della decorazione della cattedra di S. Pietro trono di Carlo il Calvo," in *Scritti in onore di Ottavio Morisani* (Catania 1982), 57–63.

[11] Weitzmann, "Iconography" (as in note 1), 212ff., 217f., pls. 12–24 (friezes A–C).

[12] Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 5), vol. I, nos. 41, 44.

[13] So R. Haussherr, review of *Cattedra* (as in note 1), in *ZKunstg* 37 (1974), 161.

[14] Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), 177f., 320f. no. 48; cf. also nos. 36–40 (no. 40 is my Fig. 8). In the San Paolo Bible (no. 41) the Deity itself is replaced by personifications of the virtues it bestows on Charles. There were obvious practical reasons for the omission of God from the Louvre rider (no. 43, my Fig. 11).

[15] The throne has lost many ivory friezes, the metal inlays of the Hercules plaques, and the metal covering of the exposed wood.

[16] A. Ferrua, "Esame strutturale e archeologico," in *Cattedra* (as in note 1), 111–113, figs. 29–31; Haussherr, review of *Cattedra* (as in note 13), 161.

[17] E. Corona, "Indagini tecnologiche e dendrocronologiche sulla cattedra," in *Nuove ricerche* (as in note 2), 106f., fig. 1.

[18] P. E. Schramm and F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, 2d ed., vol. I (Munich 1981), 132f., 255.

[19] In court school works both types of figure flank Christ in majesty, e.g., Fig. 7, and ibid., 255.

not a coronation,[20] but another kind of imperial rite, the *aurum coronarium*.[21] This ancient ceremony was named after the gold diadem and other tribute that the citizens of the Roman empire and representatives of the subordinate provinces presented to the emperor as symbolic tokens of his imperial supremacy over them. Imperial works such as the sixth-century Barberini ivory diptych[22] (Fig. 5) often represented the *aurum coronarium*. In the lower register the representatives of the barbarian provinces offer their tribute to the triumphally mounted emperor above them. In the upper register is a bust of the Cosmocrator Christ wielding a cross-staff in a celestial medallion. As in the later throne, an axial relationship manifests the dependence of the terrestrial ruler on the celestial one.

Early Christian artists not only continued the old imperial iconography of the *aurum coronarium*, but also transferred it to religious images of Christ. A sixth-century fresco on the so-called palimpsest wall in the church of S. Maria Antiqua in Rome depicts an angel presenting a diadem to Christ enthroned on his mother's lap.[23] This transposition of the ceremony to the Christian realm characterized Christ as the heavenly emperor receiving tribute from an angelic courtier.

The artists of the court workshop of Charles the Bald certainly knew this imperialized Christological iconography, since they employed it when they painted the double-page illustration of the *Sanctus* in the fragmentary Metz sacramentary (Figs. 6 and 7).[24] On the recto Christ is enthroned much as he must originally have been on the throne's gable—between angels and above personifications of earth and ocean—and on the facing verso are choirs of the saints adoring him. The angels in the upper register as well as the virgins in the lower one offer him crowns in an *aurum coronarium*. This Christological imagery was adapted for the ruler portrait on the approximately contemporary throne, where Charles the Bald replaced Christ. The motif of angels presenting crowns was retained, but they were also shown offering palm branches, perhaps under the influence of the martyr proffering a palm frond in the middle register of the miniature.

The *aurum coronarium* served a similar function in another portrait of the king in the Munich Codex Aureus, finished by the court atelier in 870 (Figs. 8 and 9).[25] Charles, enthroned directly beneath the empowering divine hand, receives the homage of two flanking female personifications of the Aquitanian and West Frankish provinces of his realm, who present him with horns of plenty in an *aurum coronarium*. He gazes to his left at another scene of tribute on the facing recto, the twenty-four Elders of the Apocalypse who offer their crowns to the Lamb. The Elders' adoration of the Lamb is another instance of a Christianized *aurum coronarium*, in which the heavenly ruler, Christ, receives the traditional gift of crowns from his celestial courtiers.[26] On facing pages the Carolingian illuminator depicted parallel celestial and terrestrial ceremonies of the *aurum coronarium*. Just as Christ the Lamb receives tribute in his heavenly court, so his terrestrial counterpart and reflection, Charles the Bald, receives homage in his earthly one.

Like the Codex Aureus, the Vatican throne employed parallel images of Christ and the king to visualize their relationship, but emphasized it even more by transferring angels with crowns, hitherto a Christological motif, to Charles the Bald. The throne's program did assimilate Charles to Christ as well as David, but the means by which this was accomplished is very different than previously thought.

What led Charles the Bald's artists to decorate a throne with this diverse and elaborate imagery? Did earlier thrones influence them? The key to this problem is the portrayal of an *aurum coronarium*, for this is a motif that can be traced back to Late Antique throne decoration.[27]

On the leaf of a sixth-century ivory diptych in Verona[28] the consul Anastasius is triumphally enthroned on a *sella* whose seat is decorated with symmetrical processions of crowned female figures (Fig. 10). They bear what appear to be diadems to some obscured central personage, probably the emperor. These women are personifications of the principal cities of the empire rendering him homage in an *aurum coronarium*. Consular diptychs were official works of art with extremely accurate rendering of insignia, and so some Late Antique imperial thrones must have been decorated with images of the *aurum coronarium*. This feature of ancient thrones must have inspired Charles the Bald's artists to include a Christianized version of the theme on his throne.

The Carolingians might have possessed a Late Antique throne, but not very many of these rare and vulnerable objects can have survived the end of antiquity,

[20] Hence the source suggested by Weitzmann ("Iconography" [as in note 1], 226, fig. 13), a drawing of an angel crowning the psalmist in the Utrecht Psalter, is not an adequate explanation.

[21] A. Grabar, "Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles, I, Le thrône de la Vierge à Staro-Nagoričino," *CahArch* 12 (1962), 356, reprinted in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, vol. II (Paris 1968), 863f. For the rite, see T. Klauser, "Aurum Coronarium," *RM* 59 (1944), 129–153.

[22] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3d ed. (Mainz 1976), no. 48, pl. 26.

[23] P. J. Nordhagen, "The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and Their Date," *ActaIRNorv* 1 (1962), 56f., pl. I:c.

[24] F. Mütherich, *Sakramentar von Metz* (Codices Selecti 28) (Graz 1972), 28ff., fols. 5v–6; F. Mütherich and W. Koehler, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. V (Berlin 1982), 169f., pls. 43:a, b.

[25] Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), no. 40, 54f., 170, 312; Koehler and Mütherich, *Miniaturen* (as in note 24), 188ff., pls. 46, 47.

[26] Klauser, "Aurum Coronarium" (as in note 21), 149–151.

[27] Grabar, "Sources" (as in note 21), 861ff.

[28] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 22), no. 20, pl. 9.

much less have been preserved in the ninth century in northern Europe. It is far more likely that the Carolingians were familiar not with an actual ancient throne, but with an ancient representation of one, such as we find on consular diptychs. Indeed, could a consular diptych itself have influenced them? The single detail of the *aurum coronarium* is insufficient in itself to prove such a relationship, but other features of the Carolingian throne also relate to the diptychs.

The backrest of the Vatican throne, which consists of a triangular pediment on columns, has rightly been recognized as a Carolingian rendering of the *fastigium*, the symbolic architecture before which Roman emperors and court officials appeared in glory.[29] As on the Verona plaque, the diptychs often portrayed the consuls enthroned before a gabled *fastigium* on two free-standing columns.[30] Usually the seat of the consul's throne cuts across the columns, so that the upper half of the *fastigium* almost appears to be the back of the throne itself. The lack of depth in the composition and the unnaturalistically small scale of the architecture contribute to this illusion, making the *fastigium* seem to be in the plane immediately behind the consul. If the Carolingian artists took their cue from such a consular image, it is not hard to see how they could have fused the throne back with the form of a *fastigium*.

Another noteworthy feature of the Verona plaque and other consular diptychs[31] is the three oval portrait busts above the gable. The raised central bust depicts the reigning emperor and the two flanking ones the empress and the co-consul. Can it be sheer coincidence that the Carolingian throne has a similar triad of ovals originally filled with images in, if not on, the gable? The resemblance is not merely one of form. The portrait of the emperor directly above the consul manifests the supreme authority who empowered the consul, and the image of Christ that must have been over Charles the Bald served a comparable purpose. Under the influence of Christianity some consular diptychs replaced the emperor in the central clipeus with a cross or bust of Christ,[32] indicating that the consul's authority now descended from the heavenly emperor, Christ. Since the image of Christ in the gable of the throne was associated with motifs from the Crucifixion, it is all the more likely that this feature of a consular diptych influenced the visualization of the relationship between celestial and terrestrial authority on the throne.[33]

One final point of similarity between the throne and the ancient plaques is that in each the ruler presides over battles and hunts with various degrees of seriousness. Beneath the enthroned consul the diptychs frequently portray both light-hearted play between men and animals and more deadly battles, including the spearing of beasts, a motif found on the throne.[34] Once more there are parallels in meaning. The hunting and slaughter of wild animals in antiquity were considered heroic and triumphal acts.[35] When the emperors and consuls were portrayed presiding over the sport of the arena, they manifested the victorious powers that allowed them to rule. The battle scenes on the throne also displayed the powers that enabled the Carolingian king to govern. The Carolingians repeatedly emphasized that the ruler must strive to be morally virtuous to hold his God-given office,[36] and it is the king's politically essential struggle against wickedness in the moral arena that is portrayed in some, if not all, the battles on the throne.

Thus the combat scenes, the medallion portraits of higher authority, the *fastigium*, and the *aurum coronarium* all argue that the throne of Charles is a Christian reinterpretation of the image of imperial authority on a Late Antique consular diptych.

There is nothing improbable in the assumption that the king's atelier would have known consular diptychs. They were produced in great numbers and Carolingian artists recarved at least a dozen of them. The back of one was reworked into scenes of the Passion by an artist in the orbit of the throne's royal workshop.[37] The sixth-century diptych of the consul Flavius Philoxenus belonged to Charles the Bald's foundation of St. Cornelius in Compiègne and was likely one of his many gifts to the church.[38] The beaded ornament on this diptych influenced a number of the ivories produced by his court school.[39] It would have been perfectly natural for the ivory carvers of the throne to have looked to an ivory for inspiration. They certainly did when they modeled fea-

[29] Frugoni, "Ideologia" (as in note 9), 88ff.; Gussone and Staubach, "Motivkreis" (as in note 10), 335ff.

[30] See also Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 22), nos. 3, 6, 17, 18, 21.

[31] Ibid., nos. 17, 18, 21.

[32] Ibid., nos. 15, 31, 33; see also the Barberini diptych (Fig. 5).

[33] Schramm, "Stifter" (as in note 3), 285ff., fig. 5, raised the possibility of an influence from the Dagobert throne, which has a gabled backrest with three oval openings, the central one originally enclosing a cross. K. Weidemann, "Untersuchungen zur Ornamentik und Datierung des Dagobert-Thrones," *JbZMusMainz* 23–24 (1976–77), part 3 (*Festschrift Hans-Jürgen Hundt*), 272f., recently concluded that the backrest is a late Carolingian addition to the original lower part of the throne, which imitates a consular *sella*. If the modified throne predates the Vatican one, then it might have influenced the choice of a consular diptych as a model for the latter. If Charles's throne is earlier, however, it might have inspired the modifications to the Dagobert throne.

[34] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 22), nos. 8–11, 17–19, 21, 36, 58, 59, 60. Cf. *Cattedra* (as in note 1), pls. 22:1; 37:1.

[35] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936; reprint London 1971), 57ff.

[36] H. H. Anton, *Fürstenspiegel und Herrscherethos in der Karolingerzeit* (Bonner historische Forschungen 32) (Bonn 1968), 357ff., 404ff. See also Deshman, "Exalted Servant" (as in note 8), 385ff.

[37] Weitzmann, "Heracles Plaques" (as in note 1), 25–29.

[38] Schramm and Mütherich, *Denkmale* (as in note 18), 135, 262, no. 53; Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 22), no. 28.

[39] Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 5), nos. 69–71.

tures of the gable after a Crucifixion plaque like the one in the Victoria and Albert (Fig. 3).

This particular Metz ivory, which is exceptionally close in iconography and style to the throne, also corroborates in another way the use of consular diptychs for ruler portraits of Charles the Bald. This Crucifixion plaque was originally one of a pair of ivory covers of a Carolingian Gospel book in the cathedral of Verdun.[40] Neither the manuscript nor the other cover has survived, but an extremely detailed eighteenth-century description allowed Florentine Mütherich[41] to reconstruct the essential features of the lost plaque with a high degree of certainty: it was either a Late Antique consular diptych reworked by a Carolingian artist into a ruler portrait of Charles the Bald or an entirely new Carolingian image of Charles emulating a consular diptych. The book with its covers must have been a donation from the king.

It would be tempting to conclude that the throne was influenced by the very same consular diptych that was used for the ruler portrait on the book cover, but this is far from certain. From the description we know that the only figure on the cover was the ruler, who was enthroned on a *sella* "entre deux colonnes dont les chapiteaux paraissent être d'ordre corinthien qui soutiennent un couronnement qui est au-dessus de tête avec deux petits demi-cintres dorés qui sont à droite et à gauche de la tête."[42] There is no mention of a gable with portrait busts, an *aurum coronarium*, or arena battles. Nevertheless, the lost mate of the Metz Crucifixion plaque lends considerable weight to the conclusion that essential aspects of the throne's design and program derived from a Late Antique consular diptych.[43]

On at least one previous occasion the Carolingians adapted features from a Late Antique imperial ivory diptych for use on another type of object. Kurt Weitzmann has shown that the organization and some iconographic details of the arched base of the lost silver reliquary cross commissioned by Einhard in the 820s were modeled after the Barberini diptych (Fig. 5) or a very similar ivory.[44] Since the arch showed Carolingian rulers lancing and trampling the serpent in Christ's name under the sign of his triumphal cross, it also presaged some of the themes of the throne. Einhard's artistic talents had served both Charlemagne and Louis the Pious, and the arch might reflect a court tradition, known to the makers of the throne, of using Late Antique imperial ivories as models.

That a Metz artist carved both the book covers and the throne's backrest is worth pondering. Since the remainder of the throne exhibits other styles related to that of the king's court school, the throne must have been made there rather than in Metz; the Metz sculptor must have been summoned to the court workshop of Charles. There are also more subtle connections between the throne and Metz. The court school sacramentary, whose image of a Christological *aurum coronarium* is associated with the throne's ruler portrait, belonged to Metz Cathedral. It is generally accepted that Charles the Bald gave the manuscript to the cathedral in connection with his coronation there as king of Lotharingia in 869.[45] This was the only coronation in which we know that a Carolingian ruler was invested with a palm branch,[46] and on the throne the angels offer this insignia as well as a crown to Charles. Finally, a Metz sculptor also made still a third portrait of Charles the Bald—besides those on the throne and the lost book cover—that was modeled after a Late Antique imperial image: the bronze statuette of him (Fig. 11) that imitated an ancient imperial equestrian portrait.[47] This, too, was one of his gifts to Metz Cathedral.

What should we make of these Metz connections? According to the partition of the Carolingian Empire in the Treaty of Verdun in 843, Charles had received the West Frankish and Aquitanian territories, while Lotharingia, the middle kingdom which included Metz as well as Aachen, was assigned to Lothar and subsequently inherited by Lothar II. When the latter died unexpectedly in August 869, Charles claimed his realm, rushing to Metz to be crowned ruler of Lotharingia in a hastily arranged ceremony on 9 September. His triumph was short-lived, for in the Treaty of Meersen the following year his elder half brother, Louis the German, the East Frankish ruler, forced him to give up the half of Lotharingia with Metz and Aachen.[48] Charles the Bald's brief acquisition of Lotharingia is the most likely explanation of his patronage of Metz artists. Some court chaplains of Lothar II transferred their service to Charles when he took control of Lotharingia, and the same was likely true of some Metz artists.[49]

[40] Ibid., 47f., no. 85.

[41] "Elfenbeinschmuck" (as in note 3), 265 n. 33, with a quotation of the description; also Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), 175f.

[42] Mütherich, "Elfenbeinschmuck" (as in note 3), 265 n. 33.

[43] There are much more specific connections to consular diptychs than to palace decoration, the source proposed by Gussone and Staubach, "Motivkreis" (as in note 10), 335ff.

[44] K. Weitzmann, "Der Aufbau und die unteren Felder des Einhard-Reliquiars," in *Das Einhardkreuz*, ed. K. Hauck (AbhGött, Philol.-hist.Kl., ser. 3, 87) (Göttingen 1974), 36ff.; also H. Belting, "Der Einhardsbogen," *ZKunstg* 36 (1973), 107f.

[45] Mütherich and Koehler, *Miniaturen* (as in note 24), 36, 165.

[46] P. E. Schramm, *Der König von Frankreich*, 2d ed., vol. I (Darmstadt 1960), 28f.

[47] Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), no. 43, 58f., 173ff., 316.

[48] W. Schlesinger, "Zur Erhebung Karls des Kahlen zum König von Lothringen 869 in Metz," in *Landschaft und Geschichte. Festschrift für Franz Petri zu seinem 65. Geburtstag am 22 Februar 1968*, ed. G. Droege et al. (Bonn 1970), 454–475; R. Folz, "Les trois couronnements de Charles le Chauve," *Byzantion* 61 (1991), 95ff.

[49] Schramm, "Stifter" (as in note 3), 291.

The Treaty of Verdun had denied Charles the Roman imperial crown, but for several decades before the Metz coronation he had actively cultivated an imperial image based on his rulership of several non-Roman peoples and kingdoms. He had used kinship ties to establish himself as the hegemonic imperial overlord of the Bretons in the 850s.[50] He had signed and sealed a charter in 862 in a hitherto imperial manner, and his edict of Pitrês two years later had closely emulated the law codes of Byzantine emperors.[51] His crowning as king of Lotharingia in 869 must have seemed to him a giant stride toward his long cherished goal of attaining the imperial office and unified territories that both his father Louis the Pious and his grandfather Charlemagne had held. The account of the ceremony in the contemporary Fulda annals claims that Charles ordered himself to be called *imperator* and *augustus* because he had become ruler of two kingdoms.[52] Although his charters disprove this assertion, it does show that in the eyes of some contemporaries his coronation had hegemonic imperial overtones. If this is borne in mind, it speaks volumes that artists from his new territory executed portraits of him on imitations of Late Antique imperial artifacts.

The significance of the gift of an equestrian ruler portrait, a blatant imperial symbol, to the cathedral where he had been crowned hardly needs to be stressed. It must have been donated while Charles still ruled Metz.[53] The Gospel book with the ruler portrait on its cover that he probably gave to the cathedral of Verdun must also have been charged with political meaning. It was the Treaty of Verdun in 843 that had first frustrated Charles's imperial ambitions, and Verdun, like Metz, was in the central kingdom that had been given to his brother Lothar. It was probably no accident that, on his way to the coronation in Metz, Charles paused in Verdun to receive homage from the Lotharingians, a ceremony with constitutive significance for his claim to their territory. The bishop of Verdun, Hasso, who had formerly supported Lothar II, transferred his allegiance to Charles the Bald and participated in the Metz coronation.[54]

The throne cannot have been made for the Metz coronation, since this was scheduled with less than a month's notice, hardly long enough to plan and execute such an elaborate object. A case can be made, however, that it was conceived, even if not completed, while Charles still controlled Metz and all of Lotharingia. In his speech at the Metz ceremony, Archbishop Hincmar of Reims claimed that Charles, who had previously been consecrated king of his own West Frankish kingdom, could rightly be crowned again because the Bible (cf. 1 Maccabees 11:13) said that kings had crowned themselves with different crowns for the separate kingdoms in their realm.[55] The throne's depiction of Charles receiving two crowns in an *aurum coronarium*, a ceremony that stressed imperial rulership over several territories or peoples, was very likely intended to show him as the ruler of both the West Frankish and Lotharingian kingdoms. To underline the point, the execution of the backrest with its ruler portrait, the throne's most important part, was entrusted to a Metz artist rather than one of the regular masters of the king's workshop. The Bayeux tapestry or the Byzantine mosaics in Norman Sicily remind us that the ploy of a ruler employing artists from the realm of a political rival was no rarity in the Middle Ages. The throne as well as the Metz statuette and the lost Verdun book cover are examples of the medieval programmatic use of models and style for political purposes.

In addition to evoking Late Antique imperial rulership, Charles's artists might also have sought to allude to more recent imperial precedents. Both the Codex Aureus and the seals of Charles the Bald copied models made for Charlemagne to express the burning desire of Charles the Bald to live up to the name and achievements of his illustrious grandfather.[56] If the equestrian statuette (Fig. 11) does combine features of Charles the Bald with reminiscences of Charlemagne, as P. E. Schramm[57] has suggested, it should also be understood in the same light. Louis the Pious was also held up as an ideal of power and piety for Charles the Bald; indeed, at the Metz coronation, Hincmar mentioned the earlier restoration of the imperial crown to Louis in Metz as a precedent for Charles's own crowning there.[58] It is perhaps significant, therefore, that the Einhard reliquary, made during Louis's reign, provides a precedent for some of the throne's themes and its adaption of a Late

[50] J. M. H. Smith, *Province and Empire. Brittany and the Carolingians* (Cambridge 1992), chap. 4.

[51] J. L. Nelson, "Translating Images of Authority: The Christian Roman Emperors in the Carolingian World," in *Images of Authority: Papers Presented to Joyce Reynolds on the Occasion of Her Seventieth Birthday*, ed. M. M. MacKenzie and C. Roueché (Cambridge 1989), 194–203.

[52] *Annales Fuldenses*, ed. F. Kurze (MGH, *ScriptRerGer* 7) (Hannover 1891), *sub anno* 869, 70; Schramm, *König von Frankreich* (as in note 46), vol. I, 30.

[53] Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), 173f.

[54] *Annales de Saint-Bertin*, ed. F. Grat, J. Vielliard, and S. Clémencet (Paris 1964), *sub anno* 869, 157, 160; Schlesinger, "Erhebung" (as in note 48), 461–463. Charles retained Verdun under the Treaty of Meersen in 870, but the period between the coronation and the treaty is still the most likely time for the book's donation.

[55] *Annales de Saint-Bertin* (as in note 54), *sub anno* 869, 163.

[56] Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), 50f., 165f., 304f., nos. 31–35; Koehler and Mütherich, *Miniaturen* (as in note 24), 25f., 36f.; W. J. Diebold, "*Nos Quoque Morem Illius Imitari Cupientes*: Charles the Bald's Evocation and Imitation of Charlemagne," *Archiv für Kulturgeschichte* 75 (1993), 271ff.

[57] Schramm, *Kaiser und Könige* (as in note 3), 58f.

[58] *Annales de Saint-Bertin* (as in note 54), *sub anno* 869, 164. For evocations of Louis in the court literature addressed to Charles, see P. Godman, *Poets and Emperors: Frankish Politics and Carolingian Poetry* (Oxford 1987), 159, 169.

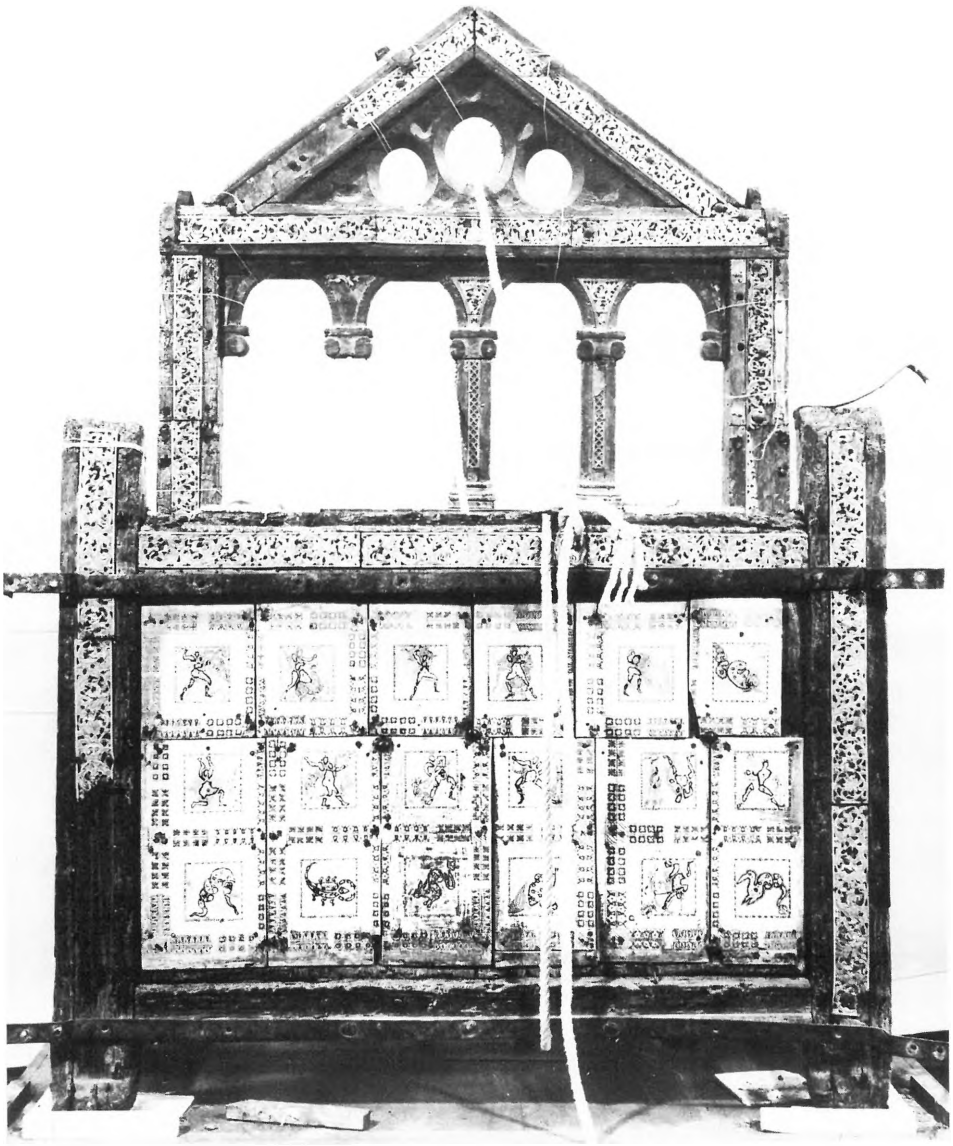
Antique imperial ivory. One of the throne's chief models, the Utrecht Psalter, is also from the time of Louis and might even have been created for him. If it was, then the copying of the Psalter on the throne, as well as the ivory covers of the personal Psalter and prayer book of Charles,[59] were intended to link him to the pious rulership of Louis as well as David.

By the time the throne was finished, Charles the Bald might well have lost control of the half of Lotharingia with Metz as well as Aachen, the coveted capital of his grandfather, but the throne would not have lost its significance as an expression of the king's imperial aspirations, which did not slacken with the setback in Lotharingia in 870. In that very year his court artists finished the Codex Aureus (Figs. 8 and 9), which showed him enthroned in an *aurum coronarium* as overlord of his West Frankish and Aquitanian kingdoms opposite a scene of the Adoration of the Elders, an evocation of the situation of Charlemagne's throne below the representation of the same apocalyptic event in the cupola of the imperial palace in Aachen. On the throne the two crowns he receives could very well have been retroactively reinterpreted as symbols of these two territories. With his imperial coronation in Rome in 875 Charles the Bald finally accomplished his long-cherished goal. To commemorate this event he could not have chosen a more appropriate gift to the pope than his throne with its imperial program.[60]

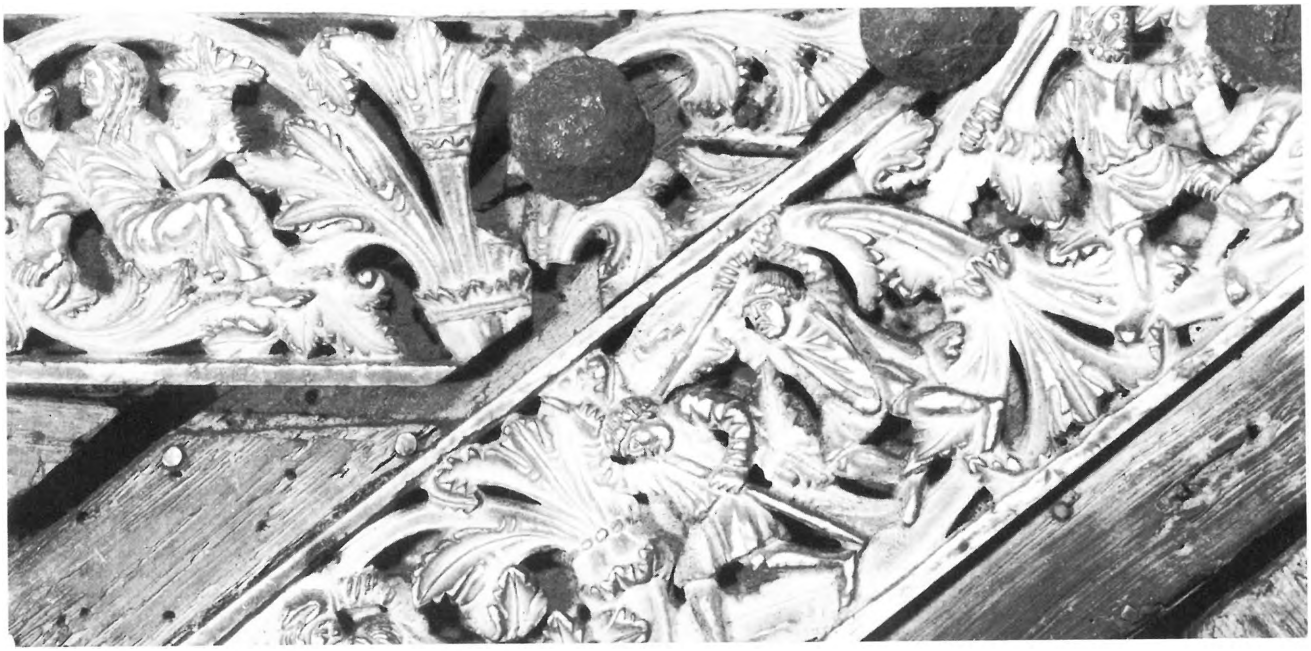
University of Toronto

[59] Deshman, "Exalted Servant" (as in note 8), 404ff., figs. 13, 14, 17, 18.

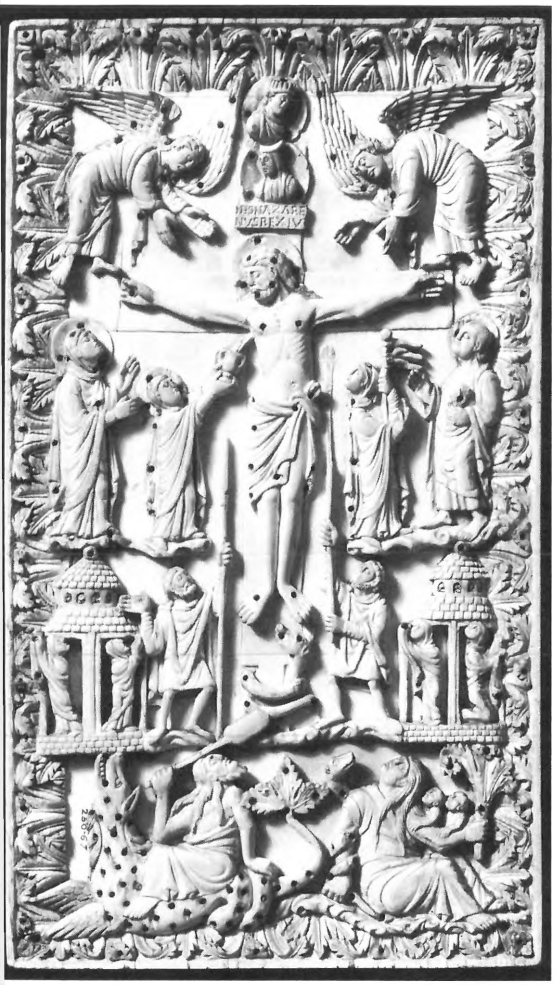
[60] This article was completed and submitted to the board of editors in September 1990. For the most part it has not been possible to revise the content to take into account the numerous more recent publications concerning the throne and Charles the Bald.



1. Vatican, San Pietro, throne of Charles the Bald



2. Detail of Fig. 1. Lower right corner of gable



. London, Victoria and Albert Museum, Metz
Crucifixion ivory

5. Paris, Louvre, Barberini diptych

4. Detail of Fig. 1. Charles the Bald, angels, and man lancing serpent

6. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 1141, fol. 5v. Saints

7. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 1141, fol. 6. Christ

8. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Clm. 14000, fol. 5v. Charles the Bald

9. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Clm. 14000, fol. 6. Adoration of the Elders

10. Verona, cathedral library, Anastasius diptych

11. Paris, Louvre, bronze statuette of Charles the Bald

Skizzen zu Bedeutungsgröße und Seitenwertigkeit in frühmittelalterlichen und mittelalterlichen Bildwerken

Josef Engemann

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen soll das sogenannte Szepter Leons VI. (886–912) in Berlin[1] sein (Abb. 1, 2), mit dem sich Kurt Weitzmann mehrfach beschäftigt hat.[2] Das Elfenbein ist mit acht Halbfiguren geschmückt: Auf der Vorderseite ist Christus zwischen Paulus und Petrus dargestellt, auf den Nebenseiten Kosmas und Damianos, auf der Rückseite setzt Maria im Beisein Gabriels einem Kaiser eine Perle in die Krone.[3] Christus und die beiden Apostelfürsten sind in gleicher Größe dargestellt, ihre Scheitel liegen in derselben Höhe, ihre Nimben sind etwas von der Unterkante des Gebälks überschnitten. Dagegen ist die Größe der drei Figuren auf der Rückseite abgestuft: Maria stößt mit dem Maphorion am Gebälk an, der Kaiser zu ihrer Rechten ist erheblich kleiner dargestellt, die Größe des Erzengels liegt zwischen der Mariens und des Kaisers. Dieser hat keinen Nimbus, bei Maria und Gabriel ist auf die Überschneidung des Nimbus durch das Gebälk keine Rücksicht genommen.

Die Anordnung und Größe der Figuren auf der Christusseite ist relativ einfach zu erklären (Abb. 1). Petrus hat den ihm eigentlich zustehenden Ehrenplatz zur Rechten Christi wohl durch die Szene der 'Traditio legis' gegen Mitte des 4. Jahrhunderts in Rom verloren und an Paulus abgegeben. Da Christus in dieser Szene die geöffnete Buchrolle in der linken Hand hält, während die Rechte in einem Redegestus vorgestreckt, oder, wenn Christus steht, in einem Triumphalgestus erhoben ist, muß Petrus zur Linken Christi stehen. Die Vertauschung der Plätze von Petrus und Paulus wurde auch auf zahlreiche Denkmäler ausgedehnt, bei denen Christus zwischen den Apostelfürsten erscheint, ohne daß eine 'Traditio legis' dargestellt ist. Dies kann ein zusätzliches Indiz dafür sein, daß die große Zahl von 'Traditio legis'-Szenen des 4./5. Jahrhunderts in den verschiedensten Denkmälerbereichen auf ein bedeutendes monumentales Denkmal, vermutlich die Apsisdekoration in St. Peter, zurückgeht, das dem Anordnungsschema 'Paulus-Christus-Petrus' weite Verbreitung sicherte.[4] Der höhere Rang Christi ist auf dem Berliner Elfenbein durch die Mittelstellung, den Kreuznimbus und den Gestus der rechten Hand angegeben und dadurch betont, daß sein Körper die Apostel überschneidet, er ist aber nicht durch besondere Größe unterstrichen. Die Köpfe aller drei Gestalten befinden sich im selben Abstand vom Gebälk, an das alle drei Nimben anstoßen. Auch diese Isokephalie ist nichts Ungewöhnliches: Bereits im 4. Jahrhundert gibt es neben isokephalen Apostelversammlungen zu Seiten des durch größere Gestalt hervorgehobenen Christus zahlreiche Beispiele ohne Größenunterschied zwischen Christus und den Aposteln.

Anordnung und Größenverhältnisse der Gestalten auf der Rückseite des 'Szepters' sind differenzierter (Abb. 2). Der Kaiser nimmt den ranghöheren Platz zur Rechten Mariens nicht etwa wegen eines wesensmäßigen Vorranges gegenüber dem Engel ein, sondern le-

[1] Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung. Ich danke H. G. Severin für freundliche Hinweise und die Überlassung der Bildvorlagen für Abb. 1, 2.

[2] A. Goldschmidt und K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jahrhunderts*, Bd. II (Berlin 1934), 52f., Kat. Nr. 88, Taf. 35; K. Weitzmann, "Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance," in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, Hrsg. V. Milojčić, Bd. II (Mainz 1970), 1–12; idem, "Ivories of the So-Called Grado Chair," *DOP* 26 (1972), 43–91, Neudruck in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 119–186. Weitere Literatur: K. Corrigan, "The Ivory Scepter of Leo VI. A Statement of Post-Iconoclastic Imperial Ideology," *ArtB* 60 (1978), 407–416; *Splendeur de Byzance*, Ausstell.-Kat. Bruxelles (1982), 97, Kat. Nr. Iv. 6; A. Arnulf, "Eine Perle für das Haupt Leons VI.," *JbBM* 32 (1990), 69–84.

[3] Zur Bestimmung der Handlung überzeugend: Arnulf, "Eine Perle" (wie in Anm. 2), 82f.

[4] Für die Abhängigkeit vom Apsismosaik in Alt-St. Peter spricht beispielsweise neben dem Bezug der Handlung auf Petrus die mehrfach bei Traditio-Legis-Bildern belegte Zweizonigkeit mit unterem Lämmerfries, außerdem der Umstand, daß ein solches Bild sich auf dem Deckel des Elfenbeinkastens aus Pola befindet, in dessen Bildprogramm auch eine Darstellung der Petrusmemoria erscheint (Venedig, Archäologisches Museum: W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl. [Mainz 1976], 85, Kat. Nr. 120).

diglich, weil ihn die dargestellte Handlung betrifft, die Maria natürlich mit der rechten Hand ausführen muß. Wesensmäßig besitzt der Engel den höheren Rang, und dies ist m.E. dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er zwar kleiner als Maria, aber größer als der Kaiser dargestellt ist. Ich möchte also annehmen, daß der Kaiser nicht etwa aus einem praktischen Grund etwas kleiner dargestellt ist als der Engel, nämlich damit Maria ihm besser die Perle in die Krone setzen kann, sondern daß hier eine bewußte Anwendung von Bedeutungsgröße vorliegt. Da es zum Thema der Bedeutungsgröße, besonders in Relation zu Fragen der Seitenwertigkeit, für die frühchristliche und mittelalterliche Kunst kaum Vorarbeiten gibt, soll diese Annahme im folgenden durch Erörterung einiger Vergleichsbeispiele näher begründet werden. Eine umfassende Behandlung der Ordnungsmotive Isokephalie und Bedeutungsgröße kann hier nicht gegeben werden.

Völlige Übereinstimmung zwischen rangbezogener Seitenanordnung und Bedeutungsgröße besteht auf dem 'Missorium' Theodosius' I. in Madrid,[5] einer Largitionsschale zu den Dezennalien des Kaisers im Jahre 388: Die Rangabfolge zwischen Theodosius und den seitlichen Gestalten zu seiner Rechten und Linken (vermutlich Valentinian II. und Arkadius) ist nicht nur durch die abgestufte Größe der Herrscher selbst unterstrichen, sondern auch durch zunehmende Verkleinerung der Throne und Fußschemel und zusätzlich noch durch deren wachsenden Abstand von der Grundlinie.

Einige Überlegungen erfordert dagegen die Erklärung der Anordnung der vier Herrscher auf der Nordwest- und Südostseite des Sockels des Theodosiusobelisken in Istanbul.[6] Hier sind zwar ebenfalls alle Gestalten (Theodosius I., Valentinian II., Arkadius und der Prinz Honorius) in abgestufter Größe dargestellt, aber der dem Theodosius in der Größe Nächste sitzt zu seiner Linken; erst dann folgen in weiterer Verkleinerung die beiden Personen zu seiner Rechten. Doch unabhängig davon, ob diese Seitenverteilung die Position Valentinians II. in den politischen Vorstellungen des Theodosius widerspiegeln sollte oder lediglich seinen leiblichen Söhnen der Vorzug der bedeutenderen Stellung zur Rechten ihres Vaters gegeben ist—die der Seitenwertigkeit widersprechende Bedeutungsgröße ist doch wohl bewußt zur Korrektur eingesetzt. Damit scheint bereits in theodosianischer Zeit ein Vorbild für das Verhältnis von Seitenanordnung und Bedeutungsgröße auf der Marienseite des Berliner Elfenbeins vorzuliegen.

Doch blieb dies eine Ausnahme: In der Regel entspricht die Bedeutungsgröße der Seitenwertigkeit. Ohne auf die zahlreichen Münzprägungen mit Bildern eines Kaisers einzugehen, zu dessen Linker sein Sohn oder seine Gattin kleiner dargestellt ist, nenne ich einige weitere Dreifigurenbilder der östlichen Kunst als Beispiele für diese Entsprechung. Eine Mosaikikone in Hagios Demetrios in Thessalonike aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts zeigt die korrekte Größenabnahme von der Mittelfigur des Hl. Demetrios über den Bischof Johannes zu seiner Rechten zum Präfekten Leontios zu seiner Linken.[7] Die selbe Abstufung ist beim Elfenbein in Paris, Cabinet des Médailles, mit Krönung Romanos' II. und Eudokias (Mitte 10. Jahrhundert)[8] und der späteren Nachahmung mit Krönung Ottos II. und Theophanus in Paris, Musée de Cluny (982/83),[9] zu beobachten. Ganz deutlich ist die Bedeutungsgröße in Entsprechung zur Seitenanordnung auch beim Mosaikbild mit Christus, Konstantinos IX. Monomachos und Zoe auf der Südgalerie der Hagia Sophia in Istanbul differenziert (Erstfassung zwischen 1028 und 1034).[10] Dagegen sind im Mosaik des frühen 12. Jahrhunderts mit Johannes II. Komnenos und Irene am selben Ort Kaiser und Kaiserin gleich groß dargestellt; allerdings hat die höhere Krone der Kaiserin eine tiefere Darstellung ihres Gesichtes zur Folge.[11] Ein Größenunterschied besteht auch nicht

[5] R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (Berlin 1929), 200, Taf. 94–98; idem, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlin 1929), 235–242, Kat. Nr. 62; J. Arce, "El missorium de Teodosio I," *AEspA* 49 (1976), 119–139; J. M. C. Toynbee und K. S. Painter, "Silver Picture Plates of Late Antiquity, A.D. 300 to 700," *Archaeologia* 108 (1986), 15–65, bes. 27f., Kat. Nr. 16, Taf. 10a.

[6] G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel* (Istanbul 1935), Abb. 37f., 62f.; H. Wrede, "Zur Errichtung des Theodosiusobelisken in Istanbul," *IstMitt* 16 (1966), 178–198; H. Kähler, "Der Sockel des Theodosiusobelisken in Konstantinopel als Denkmal der Spätantike," *ActaIRNorv* 6 (1975), 45–55.

[7] W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten* (Berlin 1968), 168, Taf. II.

[8] Goldschmidt und Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (wie in Anm. 2), Bd. II (1934), 35, Kat. Nr. 34, Taf. 14; I. Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory," *DOP* 31 (1977), 305–325; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 2. Aufl. (Harmondsworth 1979), 209, Abb. 176; *Splendeur de Byzance* (wie in Anm. 2), 98, Kat. Nr. Iv. 7.

[9] Goldschmidt und Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (wie in Anm. 2), Bd. II (1934), 50f., Kat. Nr. 85, Taf. 34; P. E. Schramm und F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, 2. Aufl. (München 1962), Bd. I, 144, Kat. Nr. 73; P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751–1190*, Hrsg. F. Mütherich (München 1983), 193f., Kat. Nr. 91; J.-P. Caillet, *L'Antiquité classique, le Haut Moyen Age et Byzance au Musée de Cluny* (Paris 1985), 141–143, Kat. Nr. 64.

[10] Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Third Preliminary Report: The Imperial Portraits of the South Gallery* (Oxford 1942), Taf. 3–19; ibid., S. 14 ist der Größenunterschied notiert; C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Washington, D.C. 1962), 27f., Abb. 14–16; idem, in H. Kähler, *Die Hagia Sophia* (Berlin 1967), 60–62, Abb. 92; N. Oikonomides, "The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia," *REB* 36 (1978), 219–232; Beckwith, *Early Christian Art* (wie in Anm. 8), 232f., Abb. 201.

[11] Whittemore, *Third Preliminary Report* (wie in Anm. 10), 23–26, Taf. 20–32; Mango, *Materials* (wie in Anm. 10), 28f., Taf. 17; idem, in Kähler, *Hagia Sophia* (wie in Anm. 10), 62; Beckwith, *Early Christian Art* (wie in Anm. 8), 256f., Taf. 221.

zwischen Nikephoros Botaniatos und seiner Gattin Maria bei der Bekrönung durch Maria in einer Johannes-Chrysostomus-Handschrift in Paris.[12]

Beispiele in der Buchmalerei[13] und Kleinkunst[14] können den Eindruck weiter bekräftigen, daß eine Entsprechung zwischen der Darstellung auf der ehrenvolleren Seite und der größeren Wiedergabe im Sinne von Bedeutungsgröße als regelmäßig anzusehen ist, falls nicht die beiden seitlichen Figuren als 'gleichwertig' galten und in Isokephalie wiedergegeben wurden. Auch hierzu gibt es eine bedeutende Ausnahme: Darstellung in gleicher Größe würde man eigentlich bei den beiden Kaisern Justinian I. und Konstantin I. im Mosaik der Südvorhalle der Hagia Sophia in Istanbul erwarten, die Maria und dem Kind das Kirchenmodell der Hagia Sophia und die Stadt Konstantinopel darbringen (spätes 10./frühes 11. Jahrhundert).[15] Doch ist der Stadtgründer Konstantin, der zur Linken der Mittelgruppe steht, größer dargestellt als der Kirchenstifter Justinian. Ich möchte hierfür eine ähnliche Erklärung vermuten, wie sie oben für die Marienseite des Berliner Elfenbeins und die Reliefdarstellung auf dem Sockel des Theodosiusobelisken gegeben wurde. Justinian mit dem Modell der Hagia Sophia wurde im Gegensatz zur zeitlichen Abfolge der vornehmere Platz zur Rechten der Mittelgruppe gegeben, wohl sicher wegen des unmittelbaren Bezuges seiner Gabe zum Anbringungsort des Mosaiks. Wenn nun Konstantin, für den nur der Platz zur Linken Mariens und Christi verblieb, größer dargestellt ist, als sein Gegenüber, so dürfte diese Anwendung von Bedeutungsgröße ein bewußter Ausgleich für seine 'Benachteiligung' durch den Verlust des Ehrenplatzes sein, der ihm eigentlich zustand.

Daß die Regel einer Entsprechung zwischen Seitenwertigkeit und Bedeutungsgröße auch in die westliche Kunst Eingang gefunden hat, ist selbstverständlich. Deutlich ist der Größenunterschied beispielsweise auf einem Elfenbeinrelief mit Kreuzigungsdarstellung in Frankfurt, Liebieghaus (Mitte 12. Jahrhundert), bei dem der König zur Rechten unter dem Kreuz Christi erheblich höher angeordnet ist als der Abt zur Linken;[16] ähnlich Abt und Mönch unter dem Kreuz im Kanonbild einer Sakramentar-Handschrift aus Helmarshausen in Münster (um 1170).[17] Bei der Darstellung von Kaiser und Kaiserin[18] oder anderer Eheleute[19] scheint man im Westen allerdings ebenso bevorzugt Isokephalie angewendet zu haben, wie bei Herrschersöhnen,[20] Äbten[21] und Heiligen.[22] Abweichungen von der Regel haben des öfteren Gründe, die im Kontext erkennbar sind. Wenn beispielsweise im Codex Aureus im Escorial (1043–46)[23] Heinrich III. zur Rechten Mariens weniger gebückt ist als Agnes zur Linken, so

[12] Paris, Bibl. Nat. MS. Coislin 79, fol. 1v; H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle* (Paris 1929), 33, Taf. 62.

[13] Krönung Alexis' I. zur Rechten Christi und seines etwas kleiner dargestellten Sohnes Johannes II. zur Linken, Evangeliar Vatikan, MS. Urbin. gr. 2, Titelbild (1092–1118): A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Straßburg 1936; Neudruck London 1971), 119f., Taf. 24,2. Krönung von Prinz Leo und Prinzessin Keran (etwas kleiner), Evangeliar Jerusalem, Bibliothek des Armenischen Patriarchats, MS. 2660, fol. 288 (1262): Beckwith, *Early Christian Art* (wie in Anm. 8), 291f., Abb. 256.

[14] Krönung von Kaiser und kleiner dargestellter Kaiserin (wohl nachträglich als Konstantinos X. und Eudokia bezeichnet, 1059–67), Seite eines Silberreliquiars, ehem. Patriarchenschatz Moskau: Goldschmidt und Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (wie in Anm. 2), Bd. II (1934), 15, Abb. 4.

[15] Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Second Preliminary Report: The Mosaics of the Southern Vestibule* (Oxford 1936), Taf. 4–20; ibid., S. 16 ist der Größenunterschied notiert; Mango, *Materials* (wie in Anm. 10), 23f., Abb. 5f.; idem, in Kähler, *Hagia Sophia* (wie in Anm. 10), 58f., Abb. 91; Beckwith, *Early Christian Art* (wie in Anm. 8), 224f., Abb. 190.

[16] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.–XIII. Jahrhundert*, Bd. III (Berlin 1918), 14, Kat. Nr. 24, Taf. 7; Schramm und Mütherich, *Denkmale* (wie in Anm. 9), 179, Kat. Nr. 171; *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400*, Ausstell.-Kat. Köln (1972), 287, Kat. Nr. J 12; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 260f., Kat. Nr. 204; *Ornamenta Ecclesiae*, Hrsg. A. Legner, Ausstell.-Kat. Köln (1985), Bd. I, 150f., Kat. Nr. B 2A.

[17] G. Jászai, "Aspekte der monastischen Kunst in Westfalen," in *Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800–1800*, Ausstell.-Kat. Münster (1982), 237–286, bes. 240, Abb. 4; *Ornamenta Ecclesiae* (wie in Anm. 16), 164f., Kat. Nr. B 15.

[18] Basler Antependium, Paris, Musée de Cluny (1. Viertel 11. Jahrhundert): T. Buddensieg, "Die Basler Altartafel Heinrichs II.," *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 19 (1957), 133–192; Schramm und Mütherich, *Denkmale* (wie in Anm. 9), 166, Kat. Nr. 138; J. Wollasch, "Bemerkungen zur goldenen Altartafel von Basel," in *Text und Bild*, Hrsg. C. Meier und U. Ruhberg (Wiesbaden 1980), 383–407; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 217–219, Kat. Nr. 128. Irreführend ist die Darstellung Heinrichs II. und Kunigundes im Perikopenbuch Heinrichs II., München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 2r (Schramm und Mütherich, *Denkmale*, 156f., Kat. Nr. 110; Schramm, *Kaiser*, 215, Kat. Nr. 122): Bei der Krönung durch Christus wirkt die Kaiserin etwas größer als der Kaiser, doch entsteht dieser Eindruck nur, weil beide auf einer stark nach links geneigten Grundlinie stehen.

[19] Einsiedeln, Stiftsbibliothek, HS. 176, Sammelhandschrift mit Beda, *Kommentar zur Apokalypse*, fol. 51v, Christus segnet Heto und Adelheit: J. Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, 1: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800–1100)* (Leipzig 1929), 23, Kat. Nr. 23.

[20] Heinrich IV. mit seinen Söhnen, Evangeliar Heinrichs V. (1106–11), Krakau, Bibliothek des Domkapitels, 208, fol. 2v: Prochno, *Dedikationsbild* (wie in Anm. 19), Kat. Nr. 95; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 244, Kat. Nr. 173; *Regensburger Buchmalerei*, Ausstell.-Kat. Regensburg (1987), 38, Kat. Nr. 26, Taf. 19. Kaiser Friedrich I. Barbarossa mit seinen Söhnen, Weltenchronik aus Weingarten, Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. D. 11, fol. 14r: *Die Zeit der Staufer*, Ausstell.-Kat. Stuttgart (1977), Bd. I, 244, Kat. Nr. 339; Bd. II, Abb. 166; Schramm, *Kaiser*, 267, Kat. Nr. 214.

[21] Ulrich von Augsburg segnet die Äbte Berno und Fridebold, Hagiographische Sammelhandschrift (1020–30), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 573, fol. 26v: Prochno, *Dedikationsbild* (wie in Anm. 19), Kat. Nr. 410; O. Mazal, *Byzanz und das Abendland*, Ausstell.-Kat. Wien (1981), 489–491, Kat. Nr. 392, Abb. 29.

[22] Krönung weiblicher Heiliger durch Maria, Fuldaer Margaretenvita, Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, HS. 189, fol. 11v (4. Viertel 10. Jh.): Prochno, *Dedikationsbild* (wie in Anm. 19), Kat. Nr. 83; R. Kahsnitz, *Der Werdener Psalter in Berlin* (Düsseldorf 1979), Abb. 311.

[23] Escorial, Cod. Vitrinas 17, fol. 3r: Prochno, *Dedikationsbild* (wie in Anm. 19), Kat. Nr. 47; C. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*

dürfte dies kaum seinen Vorrang unterstreichen, sondern eher damit zu erklären sein, daß der Herrscher bei Übergabe der Handschrift gezeigt ist. In derselben Handschrift sind nämlich die zu Füßen Christi knienden Gestalten Konrads II. und Giselas[24] gleich groß dargestellt, und dasselbe gilt auch für Heinrich III. und Agnes selbst beim Segen Christi im ebenfalls aus Echternach stammenden Evangeliar in Uppsala.[25] Ebenfalls durch den dargestellten Vorgang, hier den Fußkuß des Kaisers, erklärt es sich, daß auf einem Elfenbein in Mailand Otto II. kleiner dargestellt ist als Theophanu.[26] Die Übergabe des Buches dürfte auch die Erklärung dafür geben, daß in einem Evangeliar in Trier der Mönch zur Rechten des Erzbischofs Egbert von Trier kleiner gemalt ist als sein Gegenüber zur Linken.[27] Ein besonderes Problem stellt das Krönungsbild des Evangeliars Heinrichs des Löwen dar. Während im Kreuzigungsbild seines Psalters[28] er und Mathilde gleich groß dargestellt sind, ist letztere im genannten Krönungsbild erheblich größer wiedergegeben—was noch erstaunlicher ist, wenn die Herzogin nicht als Stehende gedacht ist, sondern ebenso als Kniende wie Heinrich, wofür es Anzeichen gibt.[29] Hier scheint ein bewußtes Demutsmotiv des Herzogs verbildlicht worden zu sein, das auch darin zum Ausdruck kommt, daß Heinrich ohne Mantel und Schuhe erscheint.[30] Vielleicht erklärt dies auch, warum er von der linken Hand Gottes bekränzt wird, die Herzogin von der rechten.

Ausnahmen von den Anordnungs- und Größenregeln gibt es also in östlicher wie westlicher Kunst, und daher kann man, bei ungenügender Bildüberlieferung, diese Regeln leider nicht ohne weiteres zur Lösung von Zweifelsfällen heranziehen.

Dies gilt etwa für die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts von einer gemeinsamen Darstellung Leos III. und Karls des Großen im römischen Lateran, die abschließend diskutiert werden soll. Als H. Fuhrmann und C. Märtl im Jahre 1988 die Studie Peter Classens *Karl der Große, das Papsttum und Byzanz* mit Ergänzungen neu herausgaben,[31] schmückten sie den Buchumschlag mit einer farbigen Skizze von J.-M. Suarès (1599–1677) nach dem Mosaikbild der Investitur Leos III. und König Karls durch Petrus im 'Triclinium Leonianum' des Lateran (Abb. 3).[32] In dieser Wiedergabe der rechten Szene von der Apsisstirnwand des Tricliniums, in der Petrus dem Papst Leo III. zu seiner Rechten das Pallium und D.N. CARULO REX zu seiner Linken eine Fahne überreicht, ist der kniende Herrscher erheblich größer dargestellt als der Papst. Vermutlich wurde die Zeichnung des Suarès als Umschlagbild und Blickfang verwendet, weil sie farbig ist; immerhin enthält der Band auch die auf den Umkreis des Panvinio (1530–1568) zurückgehende früheste Skizze, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstand und in der die Oberkante des eckigen Nimbus des Papstes (der Kopf ist vergrößert daneben dargestellt) höher angeordnet ist, als die des Nimbus König Karls (Abb. 4).[33] Auf die Frage, welche der Zeichnungen denn die 'richtigere' sei, wird im Text nicht eingegangen, die Größenverhältnisse von Papst und Frankenkönig überhaupt nicht beschrieben. Später zeigte sich, daß die unterschiedliche Größe der beiden Gestalten in den verschiedenen zeichnerischen Wiedergaben des Bildes bisher überhaupt nicht beachtet wurde.[34] Dies ist sehr überraschend, wenn man bedenkt, daß in den meisten einschlägigen Arbeiten ausführliche Überlegungen zum machtpoliti-

(Stockholm 1971), Abb. 67; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 232f., Kat. Nr. 157.

[24] Escorial, Cod. Vitrinas 17, fol. 2v: Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 227, Kat. Nr. 143.

[25] Uppsala, Universitätsbibliothek, Cod. C 93, fol. 3v: Nordenfalk, *Codex Upsaliensis* (wie in Anm. 23), Titelbild; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 233, Kat. Nr. 158.

[26] Mailand, Castello Sforzesco: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 8.–11. Jh.*, Bd. II (Berlin 1918), 15, Kat. Nr. 2, Taf. 2; Schramm und Mütherich, *Denkmale* (wie in Anm. 9), 144, Kat. Nr. 75; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 93, Kat. Nr. 93.

[27] Trier, Stadtbibliothek, Evangeliar (980–990), HS. 24, fol. 2r: Prochno, *Dedikationsbild* (wie in Anm. 19), Kat. Nr. 35.

[28] London, British Library, Lansdowne 381 I, fol. 10v: *Die Zeit der Staufer* (wie in Anm. 20), Bd. I, 584f., Kat. Nr. 755; Bd. II, Abb. 547; *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland, 1150–1650*, Hrsg. C. Meckseper, Ausstell.-Kat. Braunschweig (1985), Bd. I, 1167–1169, Kat. Nr. 1025.

[29] E. Klemm, in *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen, Kommentar zum Faksimile*, Hrsg. D. Kötzsche (Frankfurt/M. 1989), 92: "Heinrich kniet, Mathilde scheint ebenfalls zu knien, ihre weiten Ärmel reichen bis auf die Bodenlinie herab." R. Kroos, in ibid., 231: "Die Herzogin beugt die Knie und neigt sich. Man kann das an den Ärmeln des Obergewandes ablesen, die hier den Boden streifen . . . , ebenso am Mantel, der aufstößt und das Untergewand ganz verdeckt." Ibid., Anm. 582 wird auch darauf aufmerksam gemacht, daß der Rückenkontur ausgebogen ist.

[30] Cf. ibid., 231.

[31] P. Classen, *Karl der Große, das Papsttum und Byzanz*, 2. Aufl., Hrsg. H. Fuhrmann und C. Märtl (Sigmaringen 1988); erstmalig veröffentlicht in *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, Hrsg. W. Braunsfeld und H. Beumann, Bd. I, *Persönlichkeit und Geschichte* (Düsseldorf 1965), 537–608.

[32] Cod. Vat. Barb. lat. 2062, fol. 61r; vgl. im selben Band auch die Farbtafel gegenüber Seite 50; G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. I (Vatikan 1941), 114, Abb. 95; S. Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Wien 1964), 40, Kat. Nr. 210; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 151, Kat. Nr. 7, Abb. 7f.

[33] Classen, *Karl der Große* (wie in Anm. 31), Abb. 1; Cod. Vat. Barb. lat. 2738, fol. 104r; G. Ladner, "I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico palazzo Lateranense," *RACr* 12 (1935), 265–292; idem, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, Taf. 13b; Waetzold, *Kopien* (wie in Anm. 32), 40, Kat. Nr. 208, Abb. 120; H. Belting, "Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst," *FS* 12 (1978), 55–83; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 279, Abb. 7d.

[34] Vgl. außer den bereits genannten Arbeiten: J. Deér, "Die Vorrechte des Kaisers in Rom (772–800)," *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte* 15 (1957), 5–63; C. Davis-Weyer, "Das Apsismosaik Leos III. in S. Susanna," *ZKunstg* 28 (1965), 177–194; P. E. Schramm, *Kaiser, Könige und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters*, Bd. I: *Beiträge zur allgemeinen Geschichte* (Stuttgart 1968); C. Davis-Weyer, "Eine patristische Apologie des Imperium Romanum und die Mosaiken

schen Verhältnis zwischen Papst und Frankenkönig und zu dessen Rang vor der Kaiserkrönung angestellt wurden.

Die Mosaikausstattung des Triclinium mit Apsismosaik und zwei Szenen auf der Apsisstirnwand wird allgemein kurz vor der Kaiserkrönung Karls am Weihnachtstag des Jahres 800 datiert. Vor einer Restaurierung durch Kardinal Barberini im Jahre 1625 war die linke Szene der Apsisstirnwand bereits verloren; sie wurde in Parallele zur Petrusszene auf der rechten Seite als Beauftragung Petri oder Papst Silvesters und Kaiser Konstantins durch Christus rekonstruiert.[35] Damit ist die Seitenwertigkeit der Szenen gewahrt: Zur Rechten des Christus im Apsisbild befindet sich eine Investitur durch Christus, zu seiner Linken die entsprechende Petrusszene. Den Zustand von Apsis und Apsiswand vor und nach der Wiederherstellung sollen zwei Zeichnungen wiedergeben, die N. Alemanni 1625 veröffentlichte (Abb. 5, 6),[36] zugleich mit Detailabbildungen der beiden rekonstruierten Investitionsszenen.[37]

Die bereits erwähnte 'Panvinio'-Skizze der Investitur durch Petrus (Abb. 4) ist die einzige, in der dem Papst größere Höhe gegeben wurde als dem Herrscher, in Entsprechung zur Seitenwertigkeit. Dies betrifft zumindest die Nimbusoberkante; da über dem Scheitel des Papstes mehr freier Raum zu sehen ist als über dem Karls, könnten die Köpfe auch auf der selben Höhe gedacht sein. In einer im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Zeichnung Ciacconios (1542–1601; Abb. 7)[38] überragt Karl den Papst weit: die Oberkante des Nimbus' Leos III. liegt in Schulterhöhe des Königs. Auf diese Zeichnung gehen mehrere spätere Wiedergaben zurück, deren Abhängigkeit von ihr P. E. Schramm bereits im Jahre 1928 betonte (cf. Abb. 3).[39] Eigenständiger Wert kommt, auch nach Schramms Äußerungen in derselben Arbeit,[40] Zeichnungen G. Grimaldis von 1619 zu, einer Gesamtansicht der Petrusszene (Abb. 8) und zwei Detailabbildungen der seitlichen Figuren (Abb. 9, 10).[41] Im Gesamtbild sind die Oberkanten der Nimben Leos III. und Karls auf derselben Höhe angeordnet; da der Scheitel des Papstes jedoch erheblich weiter von der Oberkante entfernt ist als die Krone Karls, überragt dieser den Papst. Eine entgegengesetzte Aussage ergibt sich jedoch, wenn man die Detailansichten heranzieht: die Krone Karls ist hier etwas weiter von der Nimbusoberkante entfernt als der Scheitel des Papstes. Überträgt man diese Anordnung auf das Gesamtbild (mit gleichhohen Nimbusoberkanten), so überragt der Papst den König. Eine flüchtige Skizze Ugonios, aus der ebenfalls hervorgeht, daß das Bild der Investitur durch Christus bereits im 16. Jahrhundert zerstört war, zeigt in der Petrusszene den König ganz wenig größer.[42] Von den beiden oben erwähnten Alemanni-Skizzen scheint die sehr undeutliche Wiedergabe des Originalbefundes (Abb. 5) die Köpfe der beiden knienden Gestalten auf der selben Höhe zu zeigen, die Abbildung der Restauration von 1625 (Abb. 6) gibt die Nimbusoberkanten auf der selben Höhe wieder, den Kopf des Papstes aber etwas tiefer als den des Königs. Die völlig neue Kopie des Jahres 1743[43] zeigt ebenfalls gleichhohe Nimbusoberkanten, aber nun den Kopf des Papstes ein wenig höher als den des Königs.[44]

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich meines Erachtens, daß in der ursprünglichen Darstellung wohl kaum der zur Linken Petri kniende König den zur Rechten des Apostels knienden Papst um eine Kopfhöhe überragt haben kann, wie dies die Zeichnungen Ciacconios (Abb. 7) und seiner Nachfolger (Abb. 3) wiedergeben. Gegen eine solche Anordnung sprechen die 'Panvinio'-Zeichnung (Abb. 4) und die Einzelbilder Grimaldis (Abb. 9, 10). Falls der Papst, der schließlich den Bau errichtet hatte, nicht, wie zu erwarten, etwas größer dargestellt war als der König, so dürften die Personen allenfalls gleich groß gewesen sein. Man wird nicht ausschließen können, daß die so unterschiedliche Wiedergabe der Größen in den verschiedenen Zeich-

---

der Aula Leonina," in *Munuscula Discipulorum. Festschrift H. Kauffmann*, Hrsg. T. Buddensieg und M. Winner (Berlin 1968), 71–83; Ch. Walter, "Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace," *CahArch* 20 (1970), 155–176; idem, *CahArch* 21 (1971), 109–136; H. Belting, "I mosaici dell'Aula Leonina come testimonianza della prima 'renovatio' nell'arte medievale di Roma," in *Roma e l'età carolingia* (Atti delle giornate di studio, 3–8 maggio 1976) (Rom 1976), 167–182; Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. III (1984), 25–30. Vor der Entdeckung der 'Panvinio'-Skizze erschienen u.a.: Ph. Lauer, *Le palais du Latran* (Paris 1911); P. E. Schramm, *Die zeitgenössischen Bildnisse Karls des Großen* (Leipzig 1928; Neudruck Hildesheim 1973).

[35] Zur Frage, welche Gestalten in dieser Szene ursprünglich dargestellt waren, zuletzt: Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. III, 25–30.

[36] N. Alemanni, *De Lateranensibus Parietinis* (Roma 1625), nicht eingesehen; die Abbildungen bei: Belting, "Palastaulen" (wie in Anm. 33), Taf. 2f.; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 277, Abb. 7a, b.

[37] Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 282, Abb. 7l, m.

[38] Vat. lat. 5407, p. 186; Lauer, *Palais du Latran* (wie in Anm. 34), Abb. 43; Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, 114, Abb. 94; Waetzold, *Kopien* (wie in Anm. 32), 40, Kat. Nr. 218, Abb. 121; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 279, Abb. 7e.

[39] Schramm, *Bildnisse* (wie in Anm. 34), 8f.

[40] Ibid., 9f.

[41] Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 309v, 310r, 311r; Lauer, *Palais du Latran* (wie in Anm. 34), Abb. 45f., 48; Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, 114f., Abb. 96–98; Waetzold, *Kopien* (wie in Anm. 32), 40, Kat. Nr. 215–217; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), Abb. 7h–k.

[42] Cod. Vat. Barb. lat. 2160, fol. 157v: Lauer, *Palais du Latran* (wie in Anm. 34), 104, Abb. 40; Waetzold, *Kopien* (wie in Anm. 32), 40, Kat. Nr. 209a, Abb. 122, mit falscher Beschriftung.

[43] Lauer, *Palais du Latran* (wie in Anm. 34), Abb. 44; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 278, Abb. 7c.

[44] Die Aussage in Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, 117: "Der heutige Zustand entspricht nach Ausweis der alten Kopien in der Anlage dem ursprünglichen" wäre allzu gewagt, wenn sie sich auch auf die Größen von Papst und Kaiser bezöge; doch sind diese bei Ladner wie in der übrigen Literatur zum Mosaik nicht behandelt.

nungen auf kirchenpolitische Vorstellungen der Urheber zurückgehen könnte. Doch die Erklärung könnte auch viel banaler sein: Der Sinn von Bedeutungsgrößen war den Zeichnern vielleicht gar nicht bewußt. Ich habe kürzlich in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen,[45] daß die oben skizzierten Größenunterschiede der vier Gestalten in der Herrscherloge auf dem Sockel des Theodosiusobelisken sowohl in einer Zeichnung des Melchior Lorich vom Jahre 1559,[46] wie auch in einer Zeichnung im 'Freshfield'-Codex aus dem Jahre 1574[47] unterschlagen sind: Beide Zeichnungen geben die drei Herrscher und den Prinzen in annähernd gleicher Größe wieder.

Zum Abschluß sei noch kurz auf die Seitenverteilung im Petrusmosaik des Triclinium Leonianum eingegangen. Wie bereits erwähnt, wurde der Papst zur Rechten Petri dargestellt, also mit Vorrang gegenüber König Karl. Eine entsprechende Seitenanordnung der stehenden Figuren Leos III. und Karls zu Seiten Christi und ihn begleitender Heiliger bot auch das verlorene Apsismosaik in Santa Susanna in Rom. Zwar sind hiervon nur Zeichnungen der Gestalten Leos III. und Karls erhalten, doch deren Anordnung auf den Blättern und ihre Wendungen nach rechts oder links lassen an der Stellung des Papstes zur Rechten Christi keinen Zweifel.[48] In der einschlägigen Literatur wurden aus diesem Vorrang des Papstes in den Bildern im Triclinium Leonianum und in Santa Susanna im allgemeinen keine weiteren Folgerungen gezogen. J. Deér[49] wollte allerdings hierin eine Verbildlichung der Tatsache erkennen, daß Karl bei Anfertigung der Darstellungen noch keinen kaisergleichen Rang innehatte, denn andernfalls müßte er den Vorrang haben. Die Darstellung eines Kaisers links von Bischof oder Papst hielt er für ausgeschlossen und führte als Beleg *(a)* die Herrscherbilder in San Vitale in Ravenna und *(b)* in Sant'Apollinare in Classe an, bei denen der Bischof zur Linken des Kaisers stehe, außerdem *(c)* ein zerstörtes Wandbild in einem Oratorium am Caelius in Rom.

a) Bezüglich der Mosaikbilder Justinians und Theodoras in Ravenna[50] glaube ich in einem früheren Beitrag gezeigt zu haben, daß die in der Literatur grundsätzlich übliche Interpretation der beiden Mosaiken als Einzelbilder irrig ist und den Regeln widerspricht, die im 4. und 5. Jahrhundert für Huldigungsszenen entwickelt wurden.[51] Die Darbringungen von Patene und Kelch durch Kaiser und Kaiserin beziehen sich von links und rechts auf die Mittelachse des Apsisdekors, auf der oben in der Apsiskonche Christus als Empfänger der Gaben thront. Bischof Maximian steht zwar zur Linken Kaiser Justinians, doch im Gesamtzusammenhang der Mosaiken stehen Kaiser wie Bischof zur Rechten Christi, die Kaiserin zu seiner Linken. Da der Bischof Christus näher steht als der Kaiser, hat er den Vorrang vor diesem, ebenso wie im Mosaik der Apsiskonche der Thronengel vor dem Märtyrer Vitalis, den er bei Christus einführt.

b) Das nachträglich in der Apsis von Sant'Apollinare in Classe hinzugefügte Bild der Privilegienübergabe[52] steht in Beziehung zu dem an gleicher Stelle der Apsis in San Vitale angebrachten, soeben besprochenen Herrscherbild,[53] wenn auch die Ansichten über den Grad der Abhängigkeit unterschiedlich sind.[54] Die Anordnung von Kaiser und Bischof und ihrer jeweiligen Begleiter im Privilegienbild von Sant'Apollinare imitiert die Stellung von Justinian mit weltlichen und von Maximian mit kirchlichen Begleitern im Herrscherbild in San Vitale und hat keinen eigenen Aussagewert.

c) Im zerstörten, nur durch eine Zeichnung und Beschreibung Ciampinis bekannten Bild des Oratoriums am Hang des Caelius[55] mag zwar die Inschrift zur Linken Christi darauf hinweisen, daß hier der kniende Papst Formosus (891–6) dargestellt war; daß jedoch zur Rechten Christi ein Kaiser gekniet habe, ist völlig ungesichert. Die Mitteilungen Ciampinis, der in der Hand dieser Gestalt ein Buch sah und in seiner Haartracht eine Tonsur, wurden zwar schon von Ladner beiseitege-

[45] J. Engemann, "Melchior Lorichs' Zeichnung eines Säulensockels in Konstantinopel," in *Quaeritur Inventus Colitur, Miscellanea U. M. Fasola* (Vatikan 1989), 249–265.

[46] Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: E. Fischer, *Melchior Lorck: Drawings from the Evelyn Collection*, Ausstell.-Kat. Kopenhagen (1962), 29, Kat. Nr. 14; ich danke dem Autor, der mir eine Kopie des vergriffenen Katalogs geschickt hat. Cf. Engemann, "Melchior Lorichs' Zeichnung" (wie in Anm. 45), 257, Abb. 4. Erik Fischer hat aufgrund von Wasserzeichen des Papiers nachgewiesen, daß diese Zeichnung von 1559 erst ab 1561 in Wien nach Skizzen aus Konstantinopel ausgeführt worden sein kann: *Melchior Lorck Drawings*, 28; idem, in *Europa und der Orient 800–1900*, Hrsg. G. Sievernich und H. Budde, Ausstell.-Kat. Berlin (1989), 794; doch muß man wohl annehmen, daß schon die am Ort gefertigte Skizze die Isokephalie gezeigt hat.

[47] Cambridge, Trinity College, HS. 0.17.2: Engemann, "Melchior Lorichs' Zeichnung" (wie in Anm. 45), 260, Abb. 5.

[48] Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, 126–128, Taf. 13c, Abb. 106–108; Bd. III, 31; Waetzold, *Kopien* (wie in Anm. 32), 77, Kat. Nr. 1057–1065, Abb. 556–558; Davis-Weyer, "Apsismosaik" (wie in Anm. 34); Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 151, Kat. Nr. 8.

[49] Deér, "Vorrechte" (wie in Anm. 34), 40–42.

[50] F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Baden-Baden 1958), Taf. 359, 358.

[51] J. Engemann, "Die religiöse Herrscherfunktion im Fünfsäulenmonument Diocletians in Rom und in den Herrschermosaiken Justinians in Ravenna," *FS* 18 (1984), 336–356; idem, "Herrscherbild," *RAC* 14 (1988), 966–1047, bes. 1009–1011.

[52] Deichmann, *Bauten und Mosaiken* (wie in Anm. 50), Taf. 404.

[53] Ibid., Taf. 359.

[54] Hierzu cf. F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Bd. II, *Kommentar*, Teil 2 (Wiesbaden 1976), 278f.

[55] Vat. lat. 7849, fol. 5r: Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, 155–158; Bd. III, 35f.; Waetzold, *Kopien* (wie in Anm. 32), 54f., Kat. Nr. 574–576, Abb. 316; Schramm, *Kaiser* (wie in Anm. 9), 181f., Kat. Nr. 61.

schoben,[56] doch reicht die Überlieferung meines Erachtens keinesfalls aus, um für dieses Oratorium das einzige bekannte Bild zu rekonstruieren, in dem einem Kaiser der Vorrang vor dem Papst eingeräumt worden wäre.

Die Ansicht Deérs glaubte Ladner im Jahre 1984[57] mit Hilfe eines weiteren Denkmals stützen zu können, dem Apsisbild der in den späteren Jahren Leos III. im Lateran errichteten Sala del Concilio. Er meinte, die Zeichnung der Stifterfiguren in der Apsis in Ugonios Skizze dieser Sala[58] scheine Deér recht zu geben: zur Linken Christi könne man den Papst mit dem Baumodell erkennen.[59] Daß die äußeren Figuren des Apsisbildes in Ugonios Skizze Gaben tragen, ist wohl sicher; daß man diese allerdings nach der flüchtigen Skizze Ugonios differenzieren könnte, scheint mir ausgeschlossen.[60] Damit entfällt die Möglichkeit, die Position von Papst und Kaiser zu bestimmen: Bis zu einer etwaigen Entdeckung neuen Materials muß die Vorstellung eines Papstes, der tatsächlich einem weltlichen Herrscher in einem Bilde den Ehrenplatz überlassen hätte, zumal in der Ausschmückung eines kirchlichen Gebäudes, als unbelegt angesehen werden.

Universität Bonn

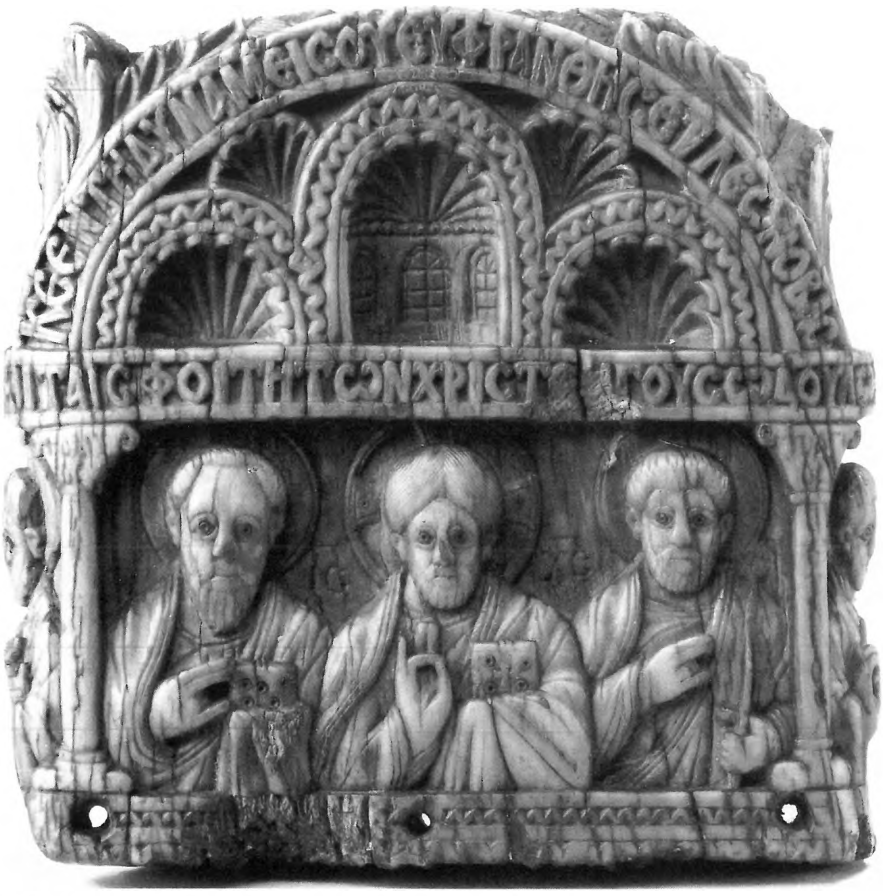
[56] Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. I, 156.

[57] Ibid., Bd. III, 31.

[58] Vatikan, HS. Barb. lat. 2160, fol. 55r: Lauer, *Palais du Latran* (wie in Anm. 34), Abb. 38; Belting, "Palastaulen" (wie in Anm. 33), Abb. 8; Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. III, 32f., Abb. 6.

[59] Ladner, *Papstbildnisse* (wie in Anm. 32), Bd. III, 32.

[60] Belting begnügte sich ebenfalls mit der Feststellung: "In der Ugonio-Zeichnung sind die beiden Außenfiguren als Stifterfiguren charakterisiert" ("Palastaulen" [wie in Anm. 33], 73 Anm. 56) und glaubte, daß "ähnlich wie in Leos Apsismosaik in S. Susanna die Außenplätze des Apsismosaiks von Leo und Karl eingenommen wurden" (ibid., 73).

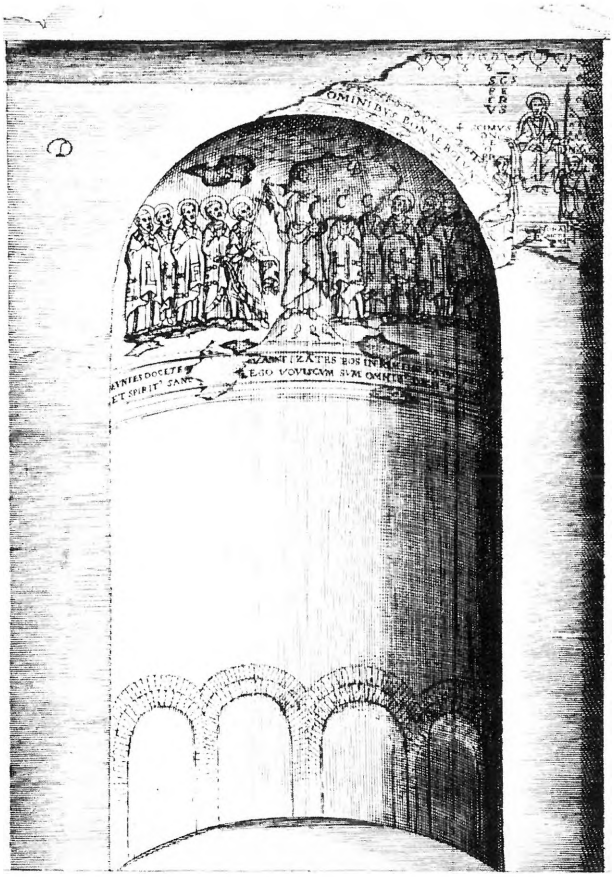


1. Berlin, Staatliche Museen, Elfenbein, inv. 2006, Vorderseite

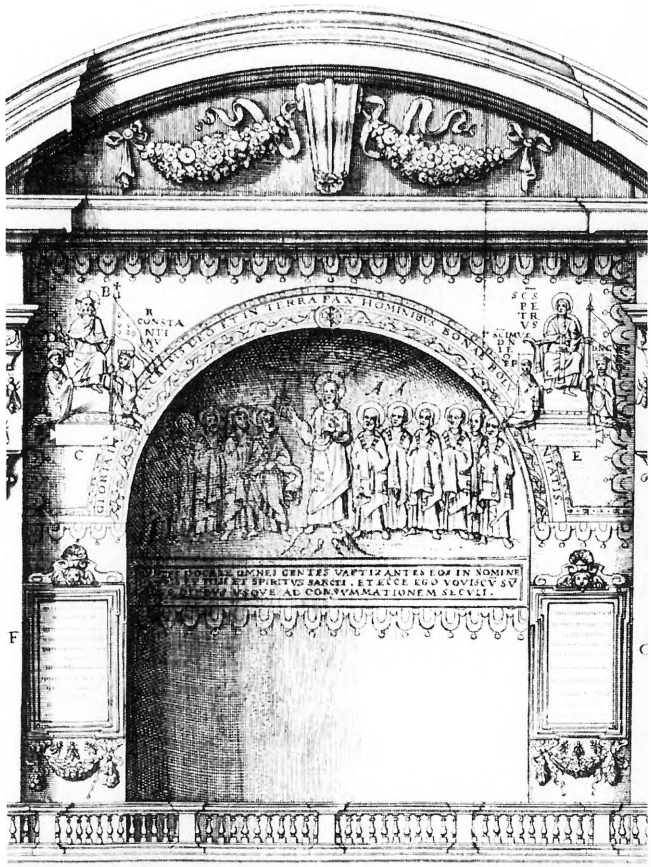
2. Berlin, Staatliche Museen, Elfenbein, inv. 2006, Rückseite

3. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung Suarès, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2062, fol. 61r

4. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung 'Panvinio,' aus Cod. Vat. Barb. lat. 2738, fol. 104r

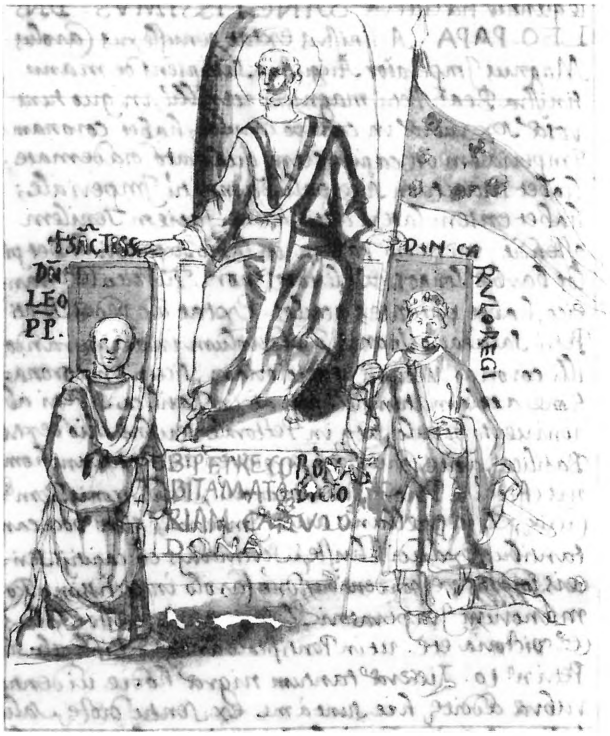


5. Rom, Triclinium Leonianum, vor 1625. Zeichnung N. Alemanni



6. Rom, Triclinium Leonianum, nach 1625. Zeichnung N. Alemanni

7. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung Ciacconio, aus Cod. Vat. lat. 5407, p. 186



8. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene. Zeichnung Grimaldi, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 309v

9. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene, Detail. Leo. Zeichnung Grimaldi, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 310r

10. Rom, Triclinium Leonianum, Petrusszene, Detail. Karl der Große. Zeichnung Grimaldi, aus Cod. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 311r

Art with History: The Role of Spolia in the Cumulative Work of Art

ILENE H. FORSYTH

IN HONOR of Kurt Weitzmann and the wide purview of his scholarly interests in medieval art —interests that extend beyond Byzantium to a number of Western centers of artistic enterprise, particularly those that exhibited special sensitivity to Byzantine culture—this paper will speak to the question of the role of spolia in the Byzantine-influenced art of Ottonian Germany.[1] Although the use of spolia during this period, particularly for *ars sacra* or sacred liturgical objects, has long been known, scholars have recently become increasingly attentive to the ideological bases of such use.[2] This paper examines the ideological aspect of Ottonian uses of spolia by considering the context and function of a group of objects dating from about 980 to 1060.[3] It will be argued that the works of art studied here reveal a particular perception of history, a history that is Christian but cumulative, in the sense that earlier cultures, both pagan and Christian, are subsumed within it. The works of art are aggregates, being made up of concrete remains of ancient Roman, Early Christian, Byzantine, Fatimid, Frankish, Anglo-Saxon, Merovingian, Carolingian, and/or earlier Ottonian artifacts which in sum represent the cultural foundations of the Ottonian era. These remains, or spolia, are held together in the matrix of the resultant new work in programmatic designs that indicate that the fusion, although a conglomerate, is also an artistic statement expressing a triumph of the whole over its own component parts, the present over its varied past. The spolia are visible witnesses of a rich past, yet they are also vital contributors to the meaning of the present. They make the work of art an art with history, a tangible history that is presumed to have reached a culminating height. As its frame of reference goes beyond allusion to a single group of forebears, which is often the case in revivalist arts, its multicultural attestations may form dynastic ladders and a thematic and cultural stratigraphy that support the claim of glorious global and temporal eminence.

Not every work achieves such fulsome eminence, but a surprising number attempt it. A first illustration of this phenomenon from the group of objects under review is the Herimann cross of the mid-eleventh century, usually dated ca. 1036–1056, and housed in the Cologne Diocesan Museum (Figs. 1 and 2). It has a stunning spoil. The gilt bronze *corpus* of the crucified Christ made for this cross was cast to accommodate a Roman gemstone as the artistic equivalent of Christ's head. The precious lapis lazuli head is a beautifully carved example of first-century glyptic art and is convincingly shaped in the round, but it presents feminine features. Indeed, it actually portrays a woman, the Roman empress Livia.[4]

Recent scholarship demonstrates that this object was intended for the Altar of the Cross in the Cologne church of St. Maria im Kapitol, which was dedicated by Pope Leo IX, a member of the imperial family, in 1049.[5] The donors of the work, clearly represented on

[1] Among his many publications dealing with the Latin West, see especially "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century," *DOP* 20 (1966), 3–24, reprinted in *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (London 1982), no. I.

[2] W. Heckscher, "Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings," *JWarb* 1 (1937), 204–220; H. Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier," *ZKunstg* 50 (1987), 305–336. See also H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination: An Historical Study* (London 1991), vol. I, 179–200.

[3] An earlier version of this paper was presented by the author at the College Art Association annual meeting in Boston, 1987, as part of a panel organized by William Tronzo, entitled "The Perception of Antiquity in the Middle Ages: Ancient Spoils and Medieval Art," with papers also by Judson Emerick, Dorothy Glass, Dale Kinney, Thomas Lyman, Jill Meredith, Debra Pincus, and Gregory Whittington.

[4] *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, exhib. cat. (Cologne 1985), vol. I, 134, 136, 157; vol. II, 27, 87, 207; U. Bracker-Wester, "Der Christuskopf vom Herimannkreuz—ein Bildnis der Kaiserin Livia," in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, vol. II (Cologne 1973), 177–180; H. Westermann-Angerhausen, "Westfälische Goldkreuze und ihre Voraussetzungen in Rheinland und Niedersachsen," in *Rhein und Maas*, vol. II, 181–190; M. Schulze-Dörlamm, in *Das Reich der Salier, 1024–1125*, exhib. cat., Historischen Museum der Pfalz (Sigmaringen 1992), 429–431.

[5] R. Wesenberg, "Das Herimannkreuz," in *Rhein und Maas* (as in note 4), vol. II, 167–177, esp. 167.

the reverse (Fig. 2)—the archbishop of Cologne, Herimann II, and his sister, Ida, abbess of the St. Maria im Kapitol community—were grandchildren of the German emperor Otto II and his empress, the famous Byzantine Theophano. The gem is thought to have come to Herimann and Ida as a family heirloom, perhaps with the dissemination of the Ottonian treasury early in the century.[6] Its reference to the Roman Livia must have been vague in their minds, mingling as it does with references to Early Christian and Byzantine art conjured up by the work and by its intended location on the St. Maria im Kapitol altar: these include the surrounding trefoil-plan church, recalling Early Christian triconchs; the soon to be installed narrative doors, recalling those of Santa Sabina; the youthful, feminine, lapis face of the crucified on the cross itself, suggesting the beardless Christ of Early Christian art; and, especially, the donors' attitudes of proskynesis before the patroness of the church, Mary, recalling examples of contemporary Byzantine art.[7] Paramount must have been the gem's documentation of the noble lineage of its former owners, through their German, so-called Roman, imperial line, which the lapis assures. This use of spolia in the cross thus induces a whole range of references, one building on the other, none limited to Rome alone, and the whole depending for its ultimate meaning on the contemporary as well as the cumulative effect of these associations. Upon the altar in Cologne, the associations must have articulated well the high status of Herimann and Ida.

Such an accretive context of references is explicit in the well-known Lothar cross of ca. 1000, which is considered a gift of the emperor Otto III to Aachen Cathedral (Fig. 3).[8] Its fine goldsmith work surrounds a Roman cameo of Augustus, an example of spolia of the first order. Also important, and also spolia in a sense, is the crystal below. It is a seal made for Otto's Carolingian predecessor, King Lothar II (855–869), for whom the cross is named.[9] With these two gems, dynastic lineage and authority for Otto as "Emperor of the Romans," reaching back through the accumulated phases of "Roman" history, including both ancient Roman and Carolingian eras, is visually certified. The association of the political hegemony of an Augustus-like Otto—Otto III was the most Roman of this dynasty, in his dress, his court protocol, his residence, his sentiment—with the triumphal sway of Christianity is implied by the elegant image of Christ engraved on the reverse side of the cross. There a laurel wreath over Christ's head and the dove of the Holy Spirit form counterparts to the wreath and eagle of Augustus on the display side. That this cross was used in the Aachen coronation ritual helps explain why the image of the crucified Christ should be relegated to the back of the cross while the Roman and Carolingian rulers dominate the front.

In the case of the Borghorst cross now in Münster (Figs. 4–6) the use of spolia affords more complex interpretation.[10] I believe it to be mid-eleventh century in date, ca. 1046–1056. The cross is fashioned around spolia from earlier eras, including ancient Roman intaglios, some representing classical deities, and it features splendid examples of tenth-century Fatimid rock crystal. Although these small crystal flasks were originally intended for personal, cosmetic use at a brilliant Islamic court, they serve here as the centerpieces of the work and function as reliquaries. The central crystal flask, which contains relics of Christ's passion (blood, sponge, and Cross), is inserted into the work so as to be visible from both sides. It is appropriately located beneath the reused repoussé depiction of the Crucifixion, a location that is suggestive in calling to mind the chalice often represented at the foot of Christ's Cross, an iconographic reference to the Church and its chief sacrament. The idea is enhanced by the red Byzantine textile within, just visible through the veil of the crystal. Intercessory figures of Peter, Paul, Cosmas, and Damian make up the flanking repoussé reliefs. Below there is a second rock crystal, a perfume flask, which contains relics of saints and martyrs. The goldsmith work between the two crystals (Fig. 5) has been handled so that the reused repoussé figure of Emperor Henry, identified by the embossed inscription "heinric[us] I[m]p[erato]r," seems to fall to his knees in a gesture of prayer very like a Byzantine posture of proskynesis. He extends his arms upward toward the chalicelike crystal flask containing the Passion relics, while a pair of angels hovers above him. A large intaglio cut with a standing pagan god abuts the base of the flask. Interestingly, this antique stone is set on its side like a toppled idol.

Confirmation that the positioning of Henry's gesture

[6] D. Kötzsche, in *Rhein und Maas* (as in note 4), vol. I, E2, 197; Wesenberg, "Herimannkreuz" (as in note 5), 170–171, 175; F. Steinbach, "Die Ezzonen," in *Das Erste Jahrtausend: Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhien und Ruhr*, vol. II (Düsseldorf 1964), 858–859.

[7] Wesenberg, "Herimannkreuz" (as in note 5), 174–175.

[8] H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer* (Düsseldorf 1957), no. 32, pls. 90–95; P. Lasko, *Ars Sacra, 800–1200* (Harmondsworth 1972), 100–101; P. Schramm and F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser* (Munich 1962), nos. 30, 106; H. Fillitz, "Ottonische Goldschmiedekunst," in *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, exhib. cat., Diocesan Museum (Hildesheim 1993), vol. I, 176.

[9] G. Kornbluth, "The Seal of Lothar II: Model and Copy," *Francia* 17 (1990), 55–68.

[10] J. L. Luckhardt, in *Ornamenta Ecclesiae* (as in note 4), vol. III, 106–108; Westermann-Angerhausen, "Westfälische Goldkreuze" (as in note 4); H. Eickel, "Das Borghorst Stiftskreuz," in *1000 Jahre Borghorst. Festschrift der Stadt Borghorst im Jahre der 1000 Wiederkehr der Gründung des Stiftes* (Borghorst 1968), 45–55; M. Schulze-Dörlamm, in *Das Reich der Salier* (as in note 4), 278–281; G. Jászai, in *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster*, exhib. cat. (Münster 1993), vol. II, 350–352.

is intentionally calculated comes from the design on the reverse side of the cross. There, in an engraved and inscribed design, Bertha, donor of the work and abbess of the Borghorst convent, exactly echoes Henry's obeisance. Placed between the two crystal reliquaries, she occupies the position on this side directly corresponding to Henry's opposite. According to the inscription, she petitions for salvation and requests the intercession of the saints whose relics are enclosed here. The fact that this Abbess Bertha bears the same name as the founder of her convent, Bertha, likens her to her illustrious predecessor in local Borghorst history even as her pose links her to her imperial analogue, Henry.

The question of which Henry is represented on the cross is still being debated. In my view the style and technique of the repoussé panels indicate that they are all spolia from the time of Henry II (1014–1024). It is clear, however, that this cross was made to receive them and that they were not added haphazardly to the work after its completion but were basic to its original conception. I believe that they were salvaged from another unknown source and reused here by Abbess Bertha, most likely with the hope of an intentional equivocal reference, in the time of Henry III (1046–1056). The latter Henry was a great patron of the Borghorst abbey and his dates coincide with those of Abbess Bertha. Her exact history is unknown but her tenure at the abbey can be placed in the mid-eleventh century. Although the spolia might have passed from Henry II to others and come to Borghorst either via Henry III or Bertha, the emphasis upon Bertha as abbess suggests that she was the conceiver of the project. Of course the relics may also be thought of as spolia, just as the crystals are, and all of these lend important associative value to the form of Bertha. Whatever their source, in employing them Bertha manifested her importance within a long lineage: it leads from the time of pagan imperial Rome, recalled by the Roman gems; the time of Christ's Passion, recalled by his Crucifixion and his relics; and the work of his followers, the apostles Peter and Paul and his martyrs, Cosmas, Damian, and others, recalled in the repoussé panels and the relics; through the wider spheres of the Byzantines, via the textiles and the proskynesis poses, as well as the Fatimid caliphs, signaled by the crystals; to the Ottonian and Salian emperors, i.e., Henry. This metaleptic chain is particularly enriched by the prestigious references to Fatimid culture via the opulent rock crystals that are focal in the design of the work. An earlier Bertha, the margravine of Tuscany, who was daughter of Lothar II and claimed Rome as a part of her overlordship, had sent overtures to the Fatimid caliph, El Muqtafi, suggesting an alliance against the Byzantines. Although this did not come to pass, word of such a bold maneuver has come down to us and may have been known to Abbess Bertha as well. Although it is pure conjecture, we may speculate whether Abbess Bertha, our donor, did not hope to imply association with her forward, noble homonym as she surely did with her abbey's founder, Bertha.[11] We may speculate further that the cross's references may intentionally present a multilayered, supratemporal view of history culminating in the figure of the abbess. If so, in her form there would coalesce royal connections, Bertha's own local past at Borghorst, as well as her present and her hoped-for eternal future, this last being vouched for by the inscription and by the clouds banked about her diminutive form. History seems visibly cumulative and especially tangible in this work.

The nature of Ottonian *ars sacra* that provides such a graphic analogue to the medieval concept of Christian history is well represented in the reliquary shrine of St. Andrew, made for Archbishop Egbert at Trier ca. 977–983, and housed in the Trier Cathedral Treasure (Figs. 7 and 8).[12] This shrine, encasing a part of the sandal of St. Andrew, is a veritable compendium of goldsmithing techniques: gold repoussé, gilded silver, niello, engraving, *opus interrasile*, gold filigree, among others, combined with cloisonné and champlevé enamels and elegant ivory paneling. The whole was originally capped by an ornament, perhaps a figured Fatimid rock crystal, atop the pedestal of the foot. Against the central ivory panels on each of the long sides are reused gilt bronze lions, probably of late seventh- or early eighth-century date. They are of the Anglo-Saxon (Hiberno-Saxon) style that can be associated with early Echternach and Trier manuscripts. The special incrustations of the narrow rear panel are additional spolia. The circular brooch of splendid garnet inlay, which was formerly called Frankish, has recently been shown to be a Trier work of the second half of the sixth century.[13] It enframes a gold coin of the Byzantine emperor Justinian. The interesting point made by these objects of ancient and different cultural origin—Fatimid(?), Anglo-Saxon, Merovingian, and Byzantine—is that they are featured as fully as the

[11] K. J. Leyser, *Medieval Germany and Its Neighbours 900–1250* (London 1982), 111–112. One might compare the conflation of Denis's at Saint-Denis; S. Crosby with P. Blum, *The Royal Abbey of Saint-Denis* (New Haven 1987), 3–6.

[12] Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld" (as in note 2), gives the earlier literature, including her own detailed dissertation, *Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbertwerkstatt* (Beiheft, *Trierer Zeitschrift* 36 [1973]) (Trier 1973), 53ff., and the basic study of F. Rademacher, "Der Trierer Egbertschrein. Seine Beziehungen zur fränkisch-karolingisches Goldschmiedekunst," *Trierer Zeitschrift* 11 (1936), 144–166; A. von Euw and H. Westermann-Angerhausen, in *Rhein und Maas*, vol. I (Cologne 1972), C1, 177; F. Ronig, in *Schatzkunst Trier* (Trier 1984), no. 23, see also nos. 6 and 12. For the engraving of 1655, which shows an ornament in place atop the foot, see Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld," fig. 9.

[13] B. Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewelry. Emergence and Social Implications* (Stockholm 1985), 170–171.

spolia from ancient Rome, chiefly small intaglios and the ancient millefiori panel of the shorter inscription. The prominent longer inscription around the perimeter of the altar tells us that the shrine was commissioned by Egbert to contain relics of the apostles, including some of Peter, and especially Andrew's sandal. The short text indicates that the work is dedicated to the honor of St. Andrew. Study of the entire shrine during a dismantling, which allowed a thorough technical examination of its facture, revealed not only that the work was made *de novo* for Egbert, but that he had the shrine designed specifically to incorporate these special earlier Fatimid(?), Anglo-Saxon, Merovingian, and Byzantine elements.[14] The work as a whole is thus *cumulative* in the sense that it combines the art of several cultures and builds on their frames of reference to broaden the range of the reliquary's programmatic impact.

Within the program, the apostolic age is featured. It is evoked by the extraordinary naturalism of the gold repoussé foot and enhanced by the gems that simulate the sandal actually preserved within the coffer, thus making Andrew seem manifestly present. Further, the foot adumbrates Egbert's own ambitions for apostolic associations. His spiritual lineage, as heir to St. Peter and St. Andrew, could find validation through the spolia acting as intermediaries. Hiltrud Westermann-Angerhausen has brilliantly shown that when he was appointed bishop of Trier in 977, Egbert's political agenda was to restore Trier to its former level of importance as the first cathedral of the Ottonian realm. This was a role it had lost to Cologne, along with other papal privileges, during the episcopacy of the powerful Cologne bishop, Bruno. Egbert's objectives were also to provide his Trier cathedral with appropriately splendid liturgical equipment after a period of reduced circumstances. He found support for his aspirations in the revival of emphasis upon the apostolic phase of Trier's history. Texts vouching that the founders of the Trier church, Eucharius, Valerius, and Maternus, were disciples of St. Peter himself, date from this time. The creation of the "speaking reliquaries" of Trier, the Holy Nail, and the Staff of Peter along with the Andrew shrine, all Egbert's commissions, enmeshed with these objectives. The Staff of Peter reliquary strongly links the Trier founders to St. Peter. According to legend, the founders were sent to Trier by Peter, who conveyed his staff to Trier via their embassy. These innovative reliquaries thus provide visible proofs of Trier's lofty apostolic origins. Egbert's mission was like that spelled out by Clement of Alexandria, who, as Westermann-Angerhausen has shown, called the apostles the "feet of Christ," recalling the words of Romans 10:15: "How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace and bring glad tidings of good things."[15] Egbert's charge was to carry on the mission of the apostles, to walk in their footsteps, and metaphorically carry through Ottonian Christendom the scepter of St. Peter. Therefore the foot of Andrew is a work of art that conveys the idea of a *cumulative* historical tradition in Trier. Egbert's present is identified with Trier's and is enriched by its intimate association with the past, which is assimilated in it and superseded by it, yet the apostolic past, the time of St. Andrew, is given immediacy by being visibly embedded within the present. The spolia induce the transcendence of time and space as these references are aesthetically and tangibly linked together.

A final and particularly arresting demonstration of spolia in the service of political aims is seen in the ambo of Henry II, ca. 1002, still preserved in the Aachen palace chapel (Fig. 9).[16] Of the repoussé panels, which originally represented the four evangelists in the corners of the ambo's composition, one elegant piece survives. The original plan for the work was, as at present, a *crux gemmata* as the focal center of the four writers of the word, flanked by six ivory panels arranged in pairs. These ivories recall the lost pulpit at Saint-Denis, described by Abbot Suger as having ivory panels with ancient mythological subjects; it is usually considered to have been a Carolingian work made for the dedication of Saint-Denis, at which Charlemagne himself was present. The Aachen panels also represent pagan figures: two of the nude Bacchus, a nude Nereid being abducted, an Isis, and two warrior panels, all thought to be sixth-century Egyptian—Alexandrian—work.[17]

Particularly striking are the vessels of semiprecious stone that make up the dominant central cross of the design. The three bowls constituting the vertical axis are Roman.[18] The two extraordinary objects making up the extended arms of this "Greek cross," a cup and its saucer in Fatimid rock crystal set against the *émail brun* background panels,[19] are Islamic. Following Buchkremer,

[14] Rademacher, "Trierer Egbertschrein" (as in note 12).

[15] Westermann-Angerhausen, "Spolie" (as in note 2), 313–319.

[16] E. Doberer, "Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. zu Aachen," in *Karolingische und Ottonische Kunst* (ForschKA 3) (Wiesbaden 1957), 308–359; H. Fillitz, "Das Evangelistenrelief vom Ambo Heinricus II. im Aachener Münster," ibid., 360–367; idem, "Ottonische Goldschmiedekunst" (as in note 8), 185–187; Schramm and Mütherich, *Denkmale* (as in note 8), no. 137.

[17] H. Stern, "The Ivories on the Ambo of the Cathedral of Aix-la-Chapelle," *Connoisseur* 153 (July, 1963), 166–171; E. Panofsky, ed. and trans., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures* (Princeton 1946), 73; K. Erdmann, "Islamische Bergkristallarbeiten," *JbPrKS* 61 (1940), 125–146.

[18] Doberer, "Studien zu dem Ambo" (as in note 16).

[19] C. J. Lamm, *Mittelalterliche Glaeser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten* (Berlin 1930), vol. I, 68; K. Erdmann, "Die Bergkristallarbeiten der Islamischen Abteilung," *Berliner Museen* 63 (1942), 7–10; idem, "Fatimid Rock Crystals," *Oriental Art* 3 (1951), 142–146; idem, "Die Fatimidischen Bergkristallkannen," in *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter* (ForschKA 2) (Baden-Baden 1953), 189–205; H. R. Hahn-

Erika Doberer's intensive study of the ambo and its wood core reveals that the ambo was made *for* these ancient pieces of art, which must have been highly prized treasures. The agate bowls would have been of unusual size and value. Above and below are inscriptions referring to these gems and to the dedication of the work to the Virgin. The donor, who gave personally of his possessions for this commission, is named "REX PIUS HEINRICUS," the pious King Henry II. The placement of these words directly above and on axis with the name of the Virgin gives them special prominence. Also, the *émail brun* technique is interestingly reversed in the inscription, allowing Henry's name and title, "REX," to be highlighted in gold.

As with the Andrew shrine, we observe that in the ambo the spolia are ancient works, mostly pagan but not exclusively Roman in character and origin, and that they are used to honor art having a particularly serious religious function. They are assigned privileged positions within the artistic design that conveys their honorific mission. Indeed the spolia are focal elements of the overall scheme and are not simply tucked into marginal borders. In the ambo a Roman bowl is used where we might expect a bust of Christ, in a clipeus, say, surrounded by the four writers of the Gospels (as in the Trier Gospels). Percy Schramm and Florentine Mütherich thought that this was the original scheme of the ambo,[20] but that conjecture is disproved by traces of the original mount and by analysis of the carving of the wood core, which was hollowed to accept a circular dish of just the kind we see there at present. Its domical shape strengthens the simple cruciform design, which is analogous to book covers, staurotheks, and portable altars like the *Portatile* of Henry (1014–1024) in Munich.[21]

By stressing the cumulative character of these works, I do not mean to imply that they are simply pastiches, serendipitous accumulations of varied sumptuous materials and techniques, even though the exotic arts of ancient Rome, Coptic Alexandria, and Fatimid Egypt were all highly prized (and, with regard to Byzantine art, certainly envied) in Ottonian court circles, and even though those circles were not completely above aristocratic ostentation. The possibility that a number of the pieces came from an imperial Byzantine treasure via envoys and embassies, exchanges of gifts from both Fatimid and Byzantine courts, and passed through the Ottonian families as heirlooms, would seem to support that idea. The clash of cultural and religious values introduced into these sacral monuments by the spolia is too blatant, however, for this explanation to suffice. Considering the awesome resources at the disposal of these patrons and the heavy expenditures these composites must have required, and particularly considering the exquisite quality of the Ottonian workmanship, which in every case is designed specifically for the spolia and indicates a taste neither awkward nor ostentatious, further explanation is in order.

According to Doberer, Henry's ambo would have stood originally at the entrance to the Carolingian choir of the palace chapel (Fig. 10) where it would have focused sight lines for all viewers looking toward the sanctuary.[22] The sheen of these huge Roman and Fatimid vessels would have carried the cross theme of the ambo well across the chapel. The "apotropaicization" or Christianization of their paganism by their collective form of the cross would have been pleasant for an enthroned sovereign opposite to contemplate, as would the wide sway of influence implied by their presence.

The ambo was placed on axis with the altar of Mary and with the tombs of Charlemagne and Otto III, both just behind it and surely linked with it in what we might call a symbolic political program. If we recall Henry's struggle to succeed to the throne following Otto III's death, the ambo's spolia take on special meaning. Otto III, who was childless, died suddenly in January, 1002. In the confusion following his demise, his cousin Henry quickly seized power in what amounted to a coup d'etat. Henry's presumption was vigorously contested. Resentment that had risen at the time of the succession of Otto III, directed at his family line, resurfaced. Also, in his attempts to further monastic independence from episcopal authority during his tenure as Duke of Bavaria, Henry had engendered differences with the powerful princely bishops whose support he desperately needed later in his claim for kingship, but who then preferred his rival. Winning Willigis to his side, he hastily had himself crowned king at Mainz in June of 1002. His support was still very weak, however, and he worked energetically to broaden and consolidate it. Within a few months he succeeded. His efforts to secure his authority as king are surely reflected in his insistence on a second coronation as king, with full formal ritual, in the Aachen palace chapel, on 8 September 1002.[23] Doberer considers the ambo commis-

loser, "Theophilus Presbyter und die Inkunabeln des mittelalterlichen Kristallschliffs an Rhein und Maas," in *Rhein und Maas* (as in note 4), vol. II, 287–296; W. Holzhausen, "Bergkristallarbeiten des Mittelalters," *ZBildK* 64 (1930–31), 199–205, 216–221; P. Kahle, "Die Schätze der Fatimiden," *ZDMG* 89 (1935), 329–362.

[20] Schramm and Mütherich, *Denkmale* (as in note 8), no. 137.

[21] Ibid., no. 134; H. Fillitz, "Das Kreuzreliquiar Kaiser Heinrichs II. in der Schatzkammer der Münchner Residenz," *Münchner Jarhrbücher*, N.F., 9/10 (1958–59), 15–31.

[22] Doberer, "Studien zu den Ambo" (as in note 16), fig. 145; N.B. fig. 142 (reproduced here as Fig. 10), showing Doberer's reconstruction of the original locations of the ambo, altar, and tombs.

[23] Ibid., 355; T. Reuter, *Germany in the Early Middle Ages* (London 1991), 186–187; Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination* (as in note 2), vol. I, 193–196; H. L. Mikoletzky, *Kaiser Heinrich II. und die Kirche* (Vienna 1946), 2, 13–15. For the enhancement of the conception of sacral kingship through the use of symbolic ritual, including the coronation at Aachen and the ceremonial transfer to Henry of the Holy Lance,

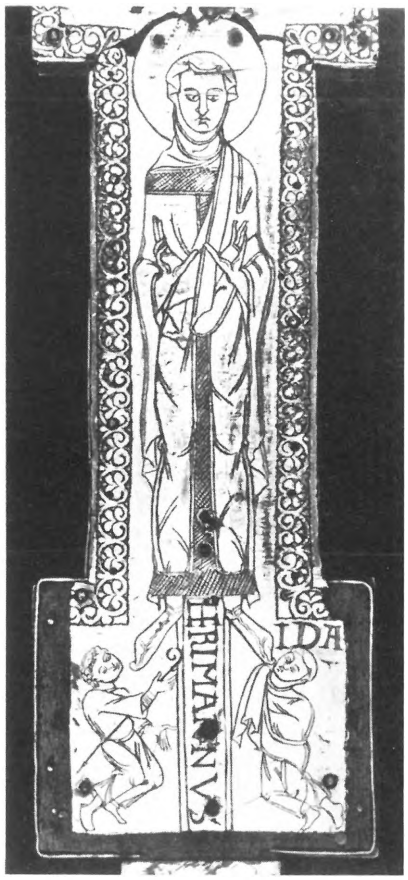
sioned for that occasion. With its prominent inscription, "REX PIUS HEINRICUS," with its extravagant Roman spolia, with its crystals suggesting broad realms of noble connection, and with its location adjacent to the tombs of his illustrious predecessors, the emperors Charlemagne and Otto III, the ambo must have trumpeted well Henry's presumed dynastic legitimacy. He could well then aspire to empire. He received the imperial crown in Rome twelve years later, in 1014. In a more general sense the ambo gave visible expression to the ascendancy of contemporary Ottonian Christendom over Roman, Alexandrian, and Fatimid forebears. Indeed, this statement of the Ottonian fulfillment of the concept of a cumulative and culminating Christian history, conceived not so much as a *renovatio* as a *culminatio*, was a worthy rival to similar Byzantine pretensions. The Byzantines' own use of spolia is of course renowned.[24] The Ottonian difference is in the breadth of the range of reference. Later periods also make use of the symbolic and programmatic possibilities of spolia but rarely do they evoke such broad and deep strata of history.

The University of Michigan

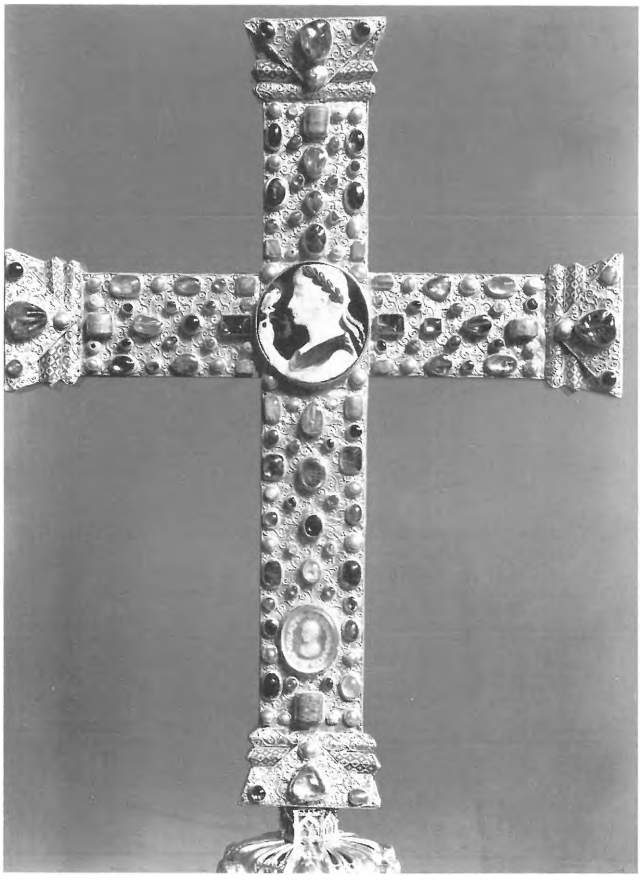
see K. Leyser, *Rule and Conflict in an Early Medieval Society* (London 1979), 78–82, 94–97, 99–101.

[24] *The Treasury of San Marco, Venice*, ed. D. Buckton, exhib. cat., Metropolitan Museum of Art (Milan 1984), passim.

1. Cologne, Diocesan Museum, Herimann cross



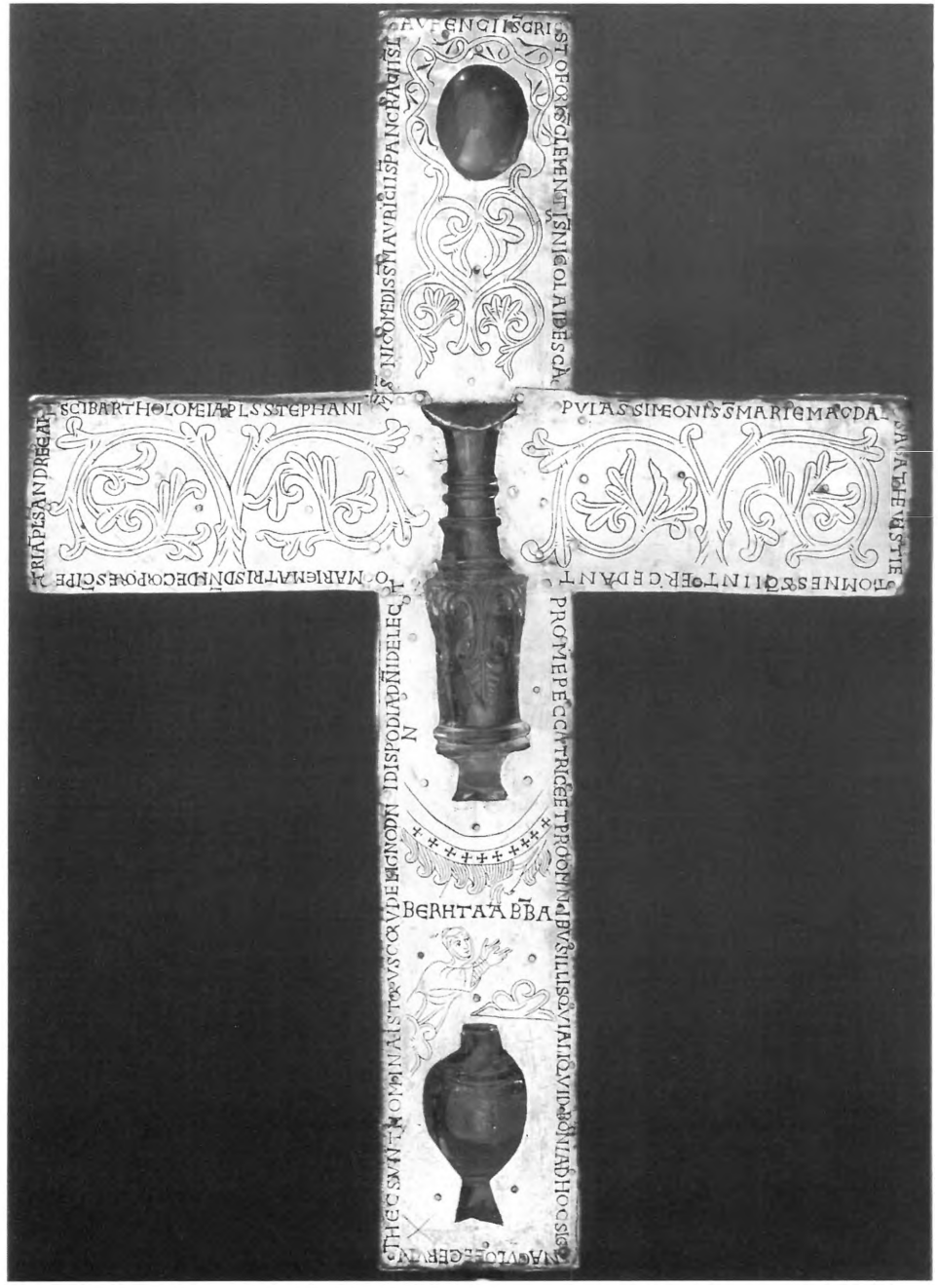
2. Cologne, Diocesan Museum, Herimann cross, detail of the back



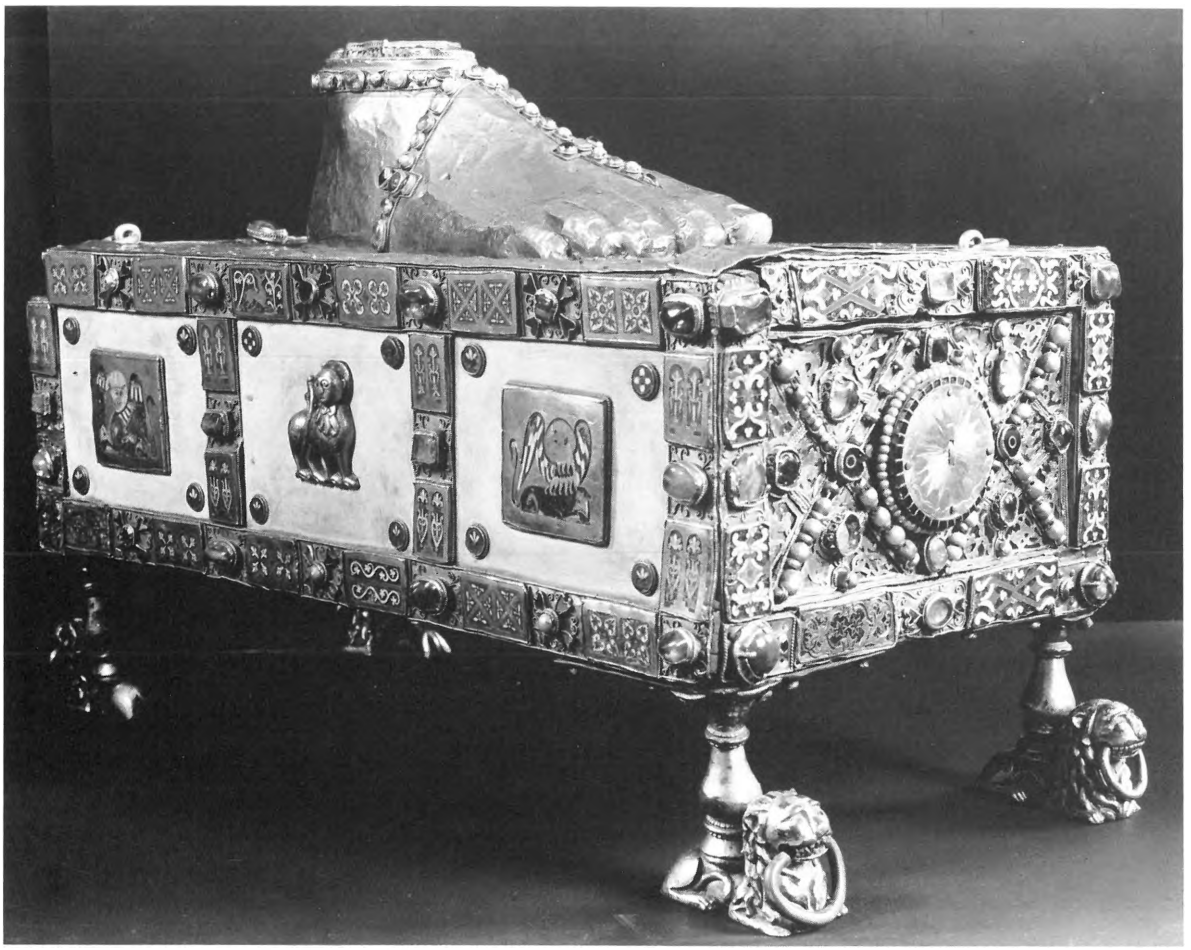
3. Aachen, Cathedral Treasure, Lothar cross

4. Münster, Landesmuseum, Borghorst cross

5. Münster, Landesmuseum, Borghorst cross, detail



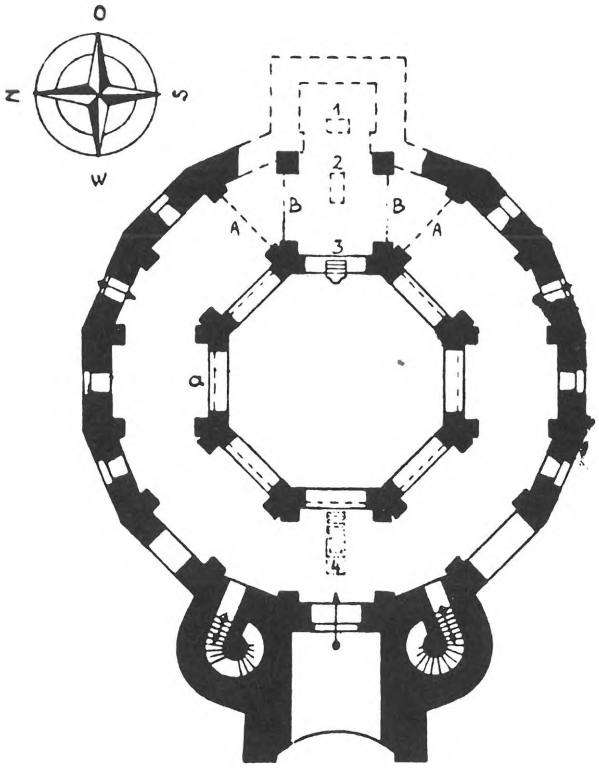
6. Münster, Landesmuseum, Borghorst cross, back



7. Trier, Cathedral Treasure, Egbert shrine

8. Trier, Cathedral Treasure, Egbert shrine, detail

9. Aachen, palace chapel, ambo of Henry II



1. Marienaltar
2. Grab Ottos III.
3. Ambo Heinrichs II.
4. Thron Karls des Großen in der Oberkirche

— — — A, a) Schranken nach Buchkremer

. . . . B) Hypothetische Variante von A

0 5 10 15 20 m

10. Aachen, palace chapel, ambo of Henry II, reconstruction showing original location within the chapel

Aubeterre und Georgien: Kleinasiatisches in der romanischen Baukunst Westfrankreichs

Richard Hamann-Mac Lean

Im Südwesten Frankreichs, z.B. in Saint-Émilion (Gironde) und Gurat (Charente), gibt es Kirchen, die nicht gebaut, sondern aus dem Kreidefelsen herausgeschnitten sind. Eine der bedeutendsten und eindrucksvollsten ist die Johanneskirche von Aubeterre im Departement Charente, die bis zur Revolution als Pfarrkirche gedient hat.[1]

Alba terra, schon der Name des Ortes, beschreibt seine geographische Lage (Abb. 1). Mit der Nord-Süd-Lage des Kreidefelsens hängt es zusammen, daß die Kirche nicht geostet ist (Abb. 2). Die Hauptapsis, ca. 9,60 m tief und ca. 10 m hoch, liegt im Norden, Eingang und Fenster im Osten. Im Süden ist dem Hauptraum eine breite, niedrige Vorhalle mit zahlreichen unregelmäßigen Nischen in der Hauptwand vorgelagert. Von hier aus führt in der inneren Westwand, der Seitenschiff-Längswand (Abb. 3), eine Treppe zu einer hoch gelegenen Empore, die am Ende des Seitenschiffs, an der schmalen Nordseite, weiterläuft—eine 3,60 m hohe Galerie, die einem Triforium gleicht (Abb. 4). Durch sie ist die Kirche auch mit einer Wasserstelle oder Quelle verbunden, deren Wasser in der Seitenschiffsecke durch ein Rohr abgeleitet wird. Die Galerie öffnet sich in einer dichten Folge schmaler Arkaden zum Seitenschiff hin und empfängt so ebenfalls von der Ostseite her ihr Licht. Über der Apsis-Stirnwand sind, wie eine Fensterfolge, drei sorgfältig gearbeitete Nischen angebracht. Sie greifen ein Motiv auf, das sich seit dem 11. Jahrhundert in Frankreich häufig am Sockel von romanischen Vierungstürmen findet. Außen (vgl. Abb. 1) am Südende der Anlage, also der Innenfassade entsprechend, sind oberhalb der Fensterzone Mauern mit einem halbrunden Vorsprung nach Osten hin hochgeführt, die wohl als zusätzliche Befestigung dienen sollten oder zu einer regelrechten Burg gehörten. Jedenfalls stand außen über der Galerie auch der Glockenturm der Kirche.

Die Ausmaße des Innenraums sind: 17,40 m, bei einer Breite von 11 m im Mittelschiff und 5,40 m im Seitenschiff. Hier fallen besonders die nicht ganz regelmäßigen achteckigen Pfeiler mit ihrer geglätteten Oberfläche auf. Sie haben offenbar auch mächtige Kapitelle getragen (man erkennt noch die ausladende Rohform), doch ist gerade an dieser Stelle die Verwitterung besonders stark. Das Tonnengewölbe darüber (Höhe 17 m) mit mächtigen Stichkappen über den Arkaden ist auch noch relativ glatt, also dem Urzustand nahe, erhalten. Man darf annehmen, daß für die Pfeiler auch Basen und Sockel ausgearbeitet worden waren, die vielleicht in einer wohl Jahrhunderte alten Aufschüttung verborgen sind. Jedenfalls liegen die Kämpfergesimse in der Apsis und neben dem Eingang unverhältnismäßig tief, und man kann auch nicht annehmen, daß das Denkmal in der Apsis in seinem unteren Teil von Anfang an zur Hälfte verdeckt war und man erst einige Stufen hinabsteigen mußte, wenn man seine Andacht in der Nähe verrichten wollte.

So viel über das "Bauwerk." Worauf es uns hier ankommt, ist das zweigeschossige turmartige Gebilde im Chor der Kirche auf der Querachse zwischen Langchor und Apsis (Abb. 5). Seine Ausmaße werden (approximativ?) mit 6 m Höhe und 3 m Breite angegeben. Der untere Teil ist innen als runde Höhle gestaltet und durch eine Tür in der Rückwand über eine Stufe betretbar. Gegenüber hat Chauliat einen entsprechenden, annähernd gleich hohen Vorsprung aus der Wand ein-

[1] M. de Fayolle, "Les églises monolithes d'Aubeterre, de Gurat et de Saint-Émilion," *Congrès archéologique de France* 79 (1912), Bd. II, 376 und 365ff., Zeichnungen von E. Chauliat. Chauliats Zeichnungen enthalten leider eine Reihe von Unstimmigkeiten, auf die wir hier im einzelnen aber nicht einzugehen brauchen. Irrelevant sind die Beiträge von M. A. de Roumejoux, "Notice sur l'église souterraine d'Aubeterre," *Congrès archéologique de France* 25 (1858), 663–665; und idem, "Notice sur Aubeterre," *BullMon* 28 (1862), 593f. Die Aufnahmen dieses Beitrages, jetzt im Bildarchiv Foto Marburg 32301–32309, stammen aus dem Jahr 1926.

gezeichnet, der in der Tiefe des Raumes ein Drittel des Bodens bedeckt. Oben auf diesem Vorsprung befindet sich eine rinnenartige Vertiefung. Im oberen offenen Teil haben sich die (beschädigten) knienden Grabfiguren aus carrarischem Marmor des Marschalls von Frankreich, François d'Esparbès de Lusson, dieser in der um 1600 üblichen Rüstung, und seiner Gemahlin Hippolyte Bouchard erhalten. Sie stammen von dem Antwerpener Bildhauer Simon van Caufort. Als man sie aufstellte, wurde wohl auch ein Teil des Daches oberhalb der Figuren abgearbeitet. Zu dieser Zeit war der Turm sicher bereits seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet, wenn auch nicht in einem allgemeinen Sinne; denn daran, daß er mit dem Totenkult zu tun hat, kann kein Zweifel sein. Schon Chauliat bezeichnete ihn als Reliquiar, dessen oberer Teil zur Schaustellung der Reliquien diente. Zahlreich sind die entsprechenden erhaltenen Beispiele nicht, aber sie reichen von der Römerzeit bis zur spätbyzantinischen Epoche.

Am ähnlichsten in der Gesamtgestalt ist ein römisches Denkmal (Abb. 6), das in der Gegend zwischen Arles und Nîmes auf freiem Felde steht (schätzungsweise 4 m hoch). Auf einem schlichten Sockel aus mächtigen Quaderplatten erhebt sich der in der Höhe etwas gestreckte Würfel des Unterbaues, oben und unten von stufenförmig profilierten Gesimsen umzogen. Darüber stehen auf monolithen Pfeilern die ebenfalls monolithen Rundbögen, durch je einen Eckquader voneinander getrennt. Den obersten Abschluß bildet ein niedriger Architrav mit Gesims. Das Ganze wird von einer Kuppel überwölbt. Von seiner Bestimmung wüßte man nichts ohne das weltbekannte Julierdenkmal in Saint-Rémy-de-Provence (Abb. 7). Auch dieses ist quadratisch im Grundriß und trägt über einem mehrfach abgestuften Sockel mit den vier historischen Reliefs, aus deren Inhalt man auf die Familie der Julier schließen konnte, ein als vierseitigen Triumphbogen ausgebildetes Arkaden-Geschoß, das von einem Architrav mit Hippokampenfries in Flachrelief und schrägem Gesims abgeschlossen ist. Darüber liegt nicht unmittelbar die Kuppel, sondern ein Rundbau, hinter dessen Säulen Statuen des Ehepaars stehen, dem das Denkmal gewidmet ist. Das Dach ist hier nicht eine Halbkugel, sondern ein Kegel mit abgerundeter Spitze.

Die römische Kunst der frühen Kaiserzeit hat also sicher diesen Denkmaltyp gekannt, sodaß die Annahme nicht unberechtigt erscheinen kann, man habe im Osten des Reiches Kenntnis von ihm gehabt und sich seiner bedient. Die andere Frage ist, wie es mit der Kontinuität solcher Überlieferung steht, umso mehr, als er, soweit ich sehe, erst im 12. Jahrhundert wieder nachweisbar ist, und zwar nicht nur in Aubeterre, sondern auch im byzantinischen Kunstkreis. Als erstes Beispiel wäre da eine Miniatur in einer griechischen Handschrift des 13. Jahrhunderts im Kloster Dionysiou auf dem Athos zu nennen (cod. 105, Abb. 8).[2] Sie stellt das Bild—eine Ikone—des Hl. Basileios des Großen dar, also eines der bedeutendsten Kirchenväter, die in den Fresken des "Großen Einzugs" hinter dem Altar in keiner byzantinischen Kirche fehlen, aufgestellt in einem Proskynetarion, jenen Miniaturgebäuden—oder Gestellen—die vor den Ikonostasen standen und den Gläubigen das Zwiegespräch mit dem jeweiligen Heiligen des Tages ermöglichen sollten. In georgischen Kirchen sind uns eine Reihe solcher Proskynetarien an Ort und Stelle und bis zum heutigen Tage in Gebrauch erhalten.[3]

Als erstes Beispiel kommt die Kathedrale des Katholikos in der Hauptstadt Mzcheta, Sveti Zchoweli, in Frage, die 1010–1029 errichtet wurde. Sie wird Sveti Zchoweli—lebende Säule—genannt, weil der Sage nach über dem Grab der ersten Christin in Georgien, Sidonia, eine wundertätige Zeder wuchs, die als Säule der ersten Kirche gedient habe. Sidonias Bruder, der Jude Elias, soll das Gewand Christi gekauft haben. Als er es mitbrachte, riß es ihm Sidonia weg, drückte es an sich und starb. Dem bereits zum Christentum bekehrten König Miriam riet die heilige Nino, über Sidonias Grab eine Kirche zu bauen.

In dieser Kirche steht schräg gegenüber vom Altar, an einen Pfeiler angelehnt, das Ikonengehäuse, ein hochrechteckiger Altarüberbau mit Pyramidendach, an der Rückwand die Ikone. Auch wenn die Bemalung nicht mehr die originale ist, gibt es keinen Grund daran zu zweifeln, daß das kleine Gebäude selbst unmittelbar nach Fertigstellung der Kirche, also um 1030, entstanden ist.

Etwas reicher und dem Turm in Aubeterre noch ähnlicher ist das Proskynetarion in der Theotokos-Kirche von Gelat'i (Abb. 9), die aus dem 12. oder 13. Jahrhundert stammen soll, also Aubeterre zeitlich noch näher steht. Es steht an der Ostseite des nordwestlichen Vierungspfeilers. Der annähernd kubische Sockel ist vorn geöffnet; Stufen gestatten den Zugang zu einem Altar, dessen Tisch in gleicher Höhe mit der Obergrenze des Unterbaues liegt. Er trägt das große Heiligenbild, das dieselbe Höhe hat wie die vier Pfeiler, die den rundbogigen Baldachin tragen. Dessen Pyramidendach ist in halber Höhe abgeschnitten, um einem kleinen Rundbau Platz zu machen, der das Proskynetarion krönt wie das Statuengehäuse am Julierdenkmal in Saint-Rémy, nur daß an die Stelle der Säulen eine Wand mit sechs

[2] S. M. Pelekanides, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas und A. Katsarou, Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους: Εἰκονογραφιμένα χειρόγραφα, Bd. I (Athen 1973), Taf. 158.

[3] W. Beridse und E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien: Vom 4. bis zum 18. Jahrhundert* (Wien und München 1981).

schmalen rundbogigen Öffnungen getreten ist. Hier treffen sich also die antike Tradition und die einheimische der Kombination von Pfeilerquadrat und Rundbau mit der frühmittelalterlichen des Pyramidendachs.

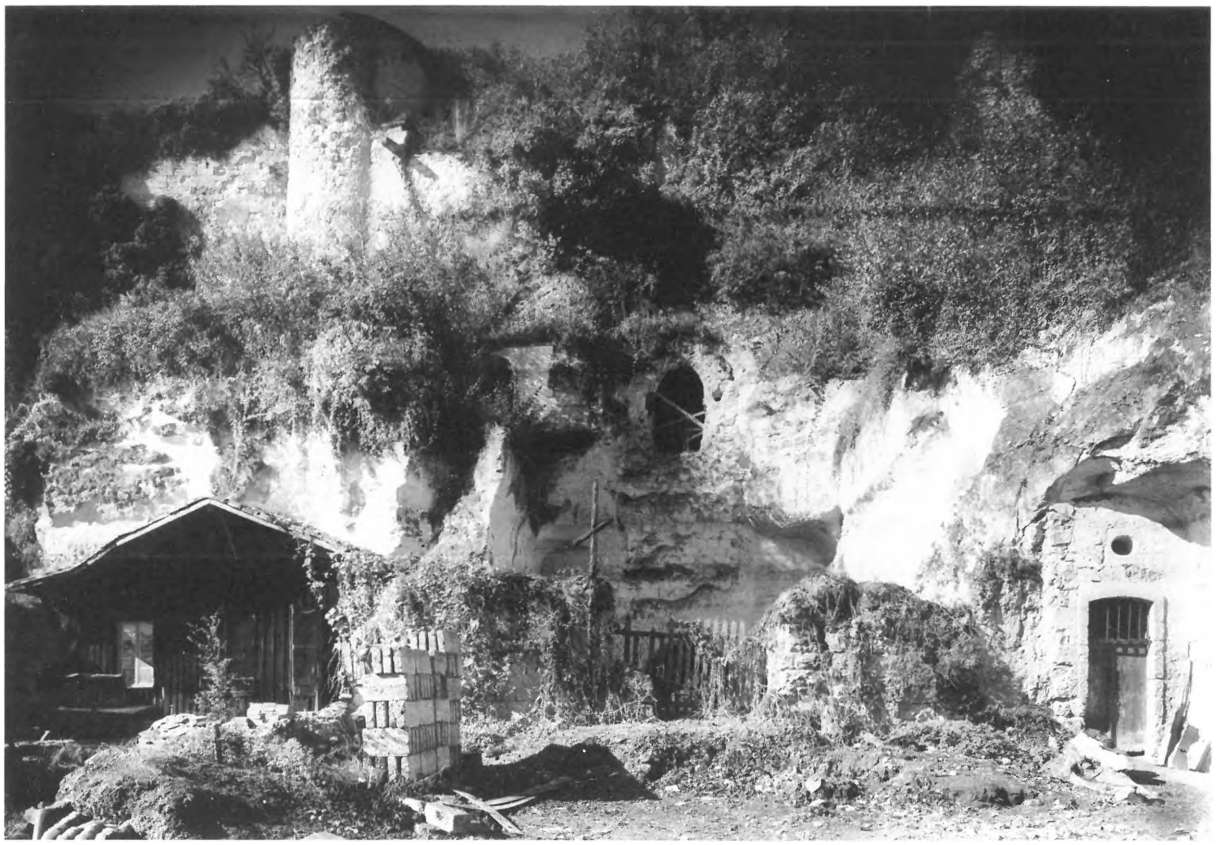
Das üppigste Beispiel einer solchen Baldachin-Dacharchitektur ist uns in der Ostapsis der Nikolauskirche von Nikorzminda erhalten, einem Sechskonchen-Bau, der laut Inschrift über dem Westportal unter Bagrat III. von 1010–1014 errichtet wurde. Der aus Holz geschnitzte Baldachin ist über dem Altar aufgehängt (Abb. 10). Er reproduziert eine stattliche kreuzförmige Kirchenanlage mit Vorhalle und einem Vierungsturm, der allein höher ist als das ganze Kirchengebäude, das ihn trägt.

Um den Reliquiar-Charakter des Denkmals in Aubeterre zu unterstreichen, muß daran erinnert werden, daß es auch wirklich Reliquienbehälter dieser Form gegeben hat, wie zum Beispiel das Demetrios-Reliquiar im Schatz des Moskauer Patriarchats.[4] Es ist sechseckig, mit vier Schmal- und zwei Breitseiten, die eine davon als Tür ausgebildet und mit den heiligen Kriegern Nestor und Lupus als Wächter geschmückt, die andere als vordere Hauptseite mit einer Darstellung von Kaiser Konstantin X. Dukas und seiner Gemahlin Eudokia, von Christus gekrönt. Dieser relativ hohe Unterbau trägt ein weniger als halb so hohes Obergeschoß mit Arkaden, in denen Kelche aufgestellt sind. Den oberen Abschluß bildet ein Kegeldach. Das Wichtigste für unsere Frage ist die Inschrift: "Ich bin das getreue Abbild des . . . Demetrios-Ciboriums," das als Werk des Mystographen Johannes Autorianes bekannt ist und im Mittelschiff der Demetrioskirche in Thessalonike aufgestellt war.

Damit ist also auch die Quasi-Identität von Goldschmiedearbeit und monumentalem Bauwerk angesprochen, auf die es hier ebenfalls ankommt, und die sich im byzantinischen Osten, wie wir sahen, mehrfach nachweisen läßt. Daß ein Zusammenhang zur Zeit der Kreuzzüge auf der Hand liegt, braucht nicht besonders betont zu werden. Es fragt sich nur noch, ob ein frommer Pilger, ein Kreuzritter oder ein französischer, den Orient bereisender Kirchenmann aus Aubeterre selbst es gewesen ist, der die Kunde von diesen byzantinischen Denkmälern nach Aubeterre vermittelt hat.

Kunstgeschichtliches Institut, Mainz

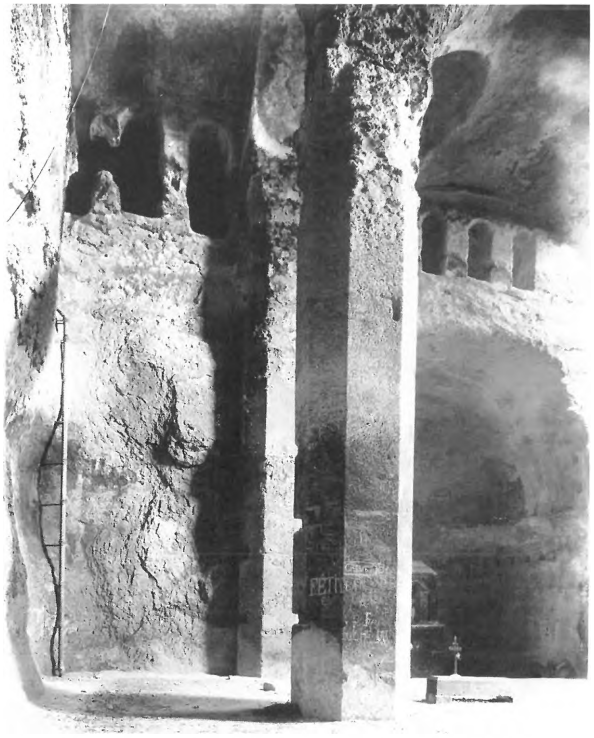
[4] A. Grabar, "Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique," *DOP* 5 (1950), 3–28, besonders 18–28, mit Abb. 19–22, Neudruck in idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age* (Paris 1968), Bd. I, 435–453, Bd. III, Taf. 115–119.



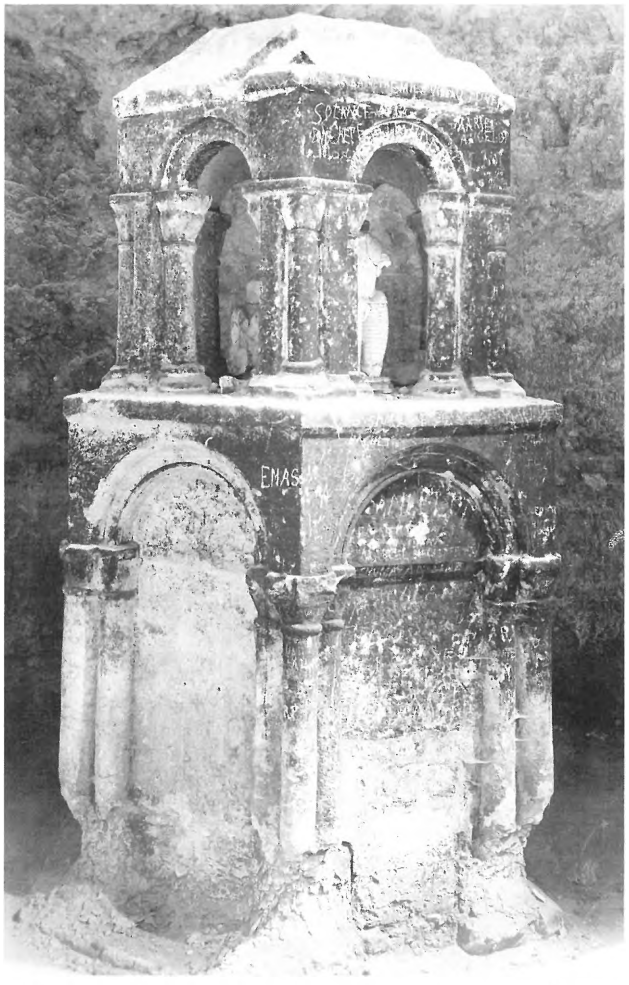
1. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Außenseite von Osten

2. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Inneres von Süden

3. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Seitenschiff von Osten



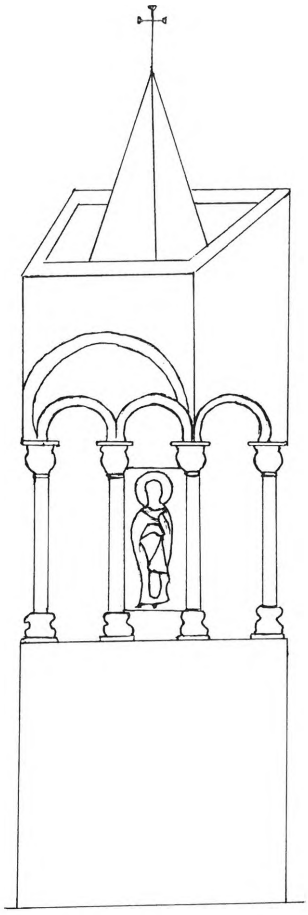
4. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, Inneres von Süden mit Blick in den Chor



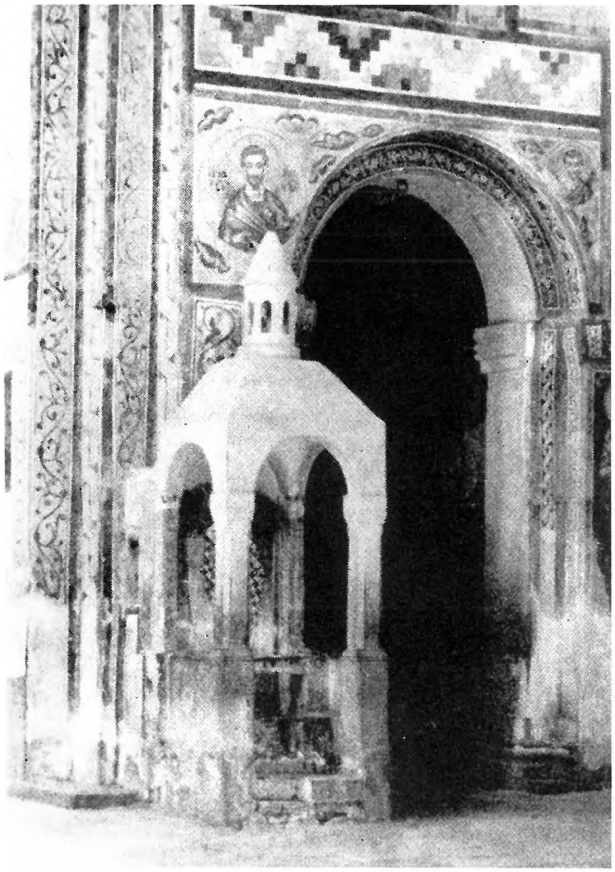
5. Aubeterre, Kirche Saint-Jean, der Reliquienturm in der Hauptapsis

6. Römisches Denkmal auf freiem Felde zwischen Nîmes und Arles

7. Saint-Rémy-de-Provence, Julierdenkmal



8. Athos, Dionysiou, cod. 105, Proskynetarion, 13. Jh.



9. Gelat'i, Theotokos-Kirche, Proskynetarion an der nordwestlichen Querhausecke

10. Nikorzminda, Nikolauskirche, Hauptapsis mit über dem Altar aufgehängten Baldachin

"Matheus ex ore Christi scripsit": Zum Bild der Berufung und Inspiration der Evangelisten

RAINER KAHSNITZ

IN DEM BYZANTINISCHEN Evangeliar der Biblioteca Laurenziana in Florenz, cod. Plut. VI,18 aus dem späten 11. oder frühen 12. Jahrhundert erscheint über den sitzenden, in tiefes Nachsinnen versunkenen oder nach dem Buch auf ihrem Pult greifenden Evangelisten rechts oben ein Himmelssegment. Über Matthäus und Johannes weist die sich aus dem Himmel herabneigende Halbfigur Christi mit der Rechten deutend auf den Evangelisten, bei Markus und Lukas ragt hinter dem himmlischen Viertelkreis die segnende Hand Gottes hervor (Abb. 1 und 2). Robert S. Nelson, der die Handschrift bekannt gemacht hat,[1] glaubt, die unterschiedliche Darstellung der göttlichen Inspiration durch die ungleiche Legitimation der Evangelisten erklären zu können, wofür er sich auch auf Texte innerhalb der Handschrift berufen kann: Vor dem Bild des Matthäus erläutere eine Notiz, dies seien die vier Evangelisten, zwei von ihnen—Matthäus und Johannes—gehörten zum Chor der Zwölf. Markus und Lukas werden als Schüler der Apostel Petrus und Paulus, Matthäus als Schüler des Herrn bezeichnet. Von Johannes heißt es, er sei ein Bruder des Jakobus und von Christus zusammen mit diesem berufen worden, und weiter unten im selben Text, er sei der Jünger, der an der Brust des Herrn geruht habe. Die Hand Gottes über Matthäus und Lukas solle, meint Nelson, ihre größere Ferne von Christus im Gegensatz zu Matthäus und Johannes verdeutlichen, die als Apostel in direktem Auftrag Christi schreibend gezeigt würden.

Nun war man sich des Problems der Apostel und Apostelschüler unter den Evangelisten seit langem bewußt. Irenaeus hatte im zweiten Jahrhundert in seiner Schrift *Adversus haereses* und Papias in einem von Eusebius in der *Historia ecclesiastica* überlieferten Text darüber gehandelt. Markus habe sein Evangelium in Rom nach dem Diktat des Petrus geschrieben, Lukas sein Werk als Schüler des Paulus verfaßt. Für den Westen war vor allem *De viris illustribus* des Hieronymus von Bedeutung, der Markus und Lukas als Schüler der beiden Koryphaioi Petrus und Paulus bezeichnet hatte.[2] Auf diesen Autoren beruhten die Texte über das Leben der Evangelisten, die den Evangelien als Prologe beigegeben wurden, im Osten jedoch offenbar erst seit dem 9. Jahrhundert belegt sind.[3] Ihrem Einfluß auf die Bildfolgen der Evangelisten in den illuminierten byzantinischen Handschriften haben George Galavaris und Robert S. Nelson neuerdings Untersuchungen gewidmet,[4] nachdem schon früher Anton Baumstark, Josepha Weitzmann-Fiedler und Kurt Weitzmann die seit mittelbyzantinischer Zeit in griechischen und orientalischen Handschriften überlieferten zweifigurigen Evangelistenbilder bekannt gemacht hatten.[5]

In der Tat gibt es Handschriften, bei denen in derselben Weise wie in dem genannten Florentiner Codex

[1] A. M. Bandini, *Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae Varia Continens Opera Graecorum Patrum*, Bd. I (Florenz 1764), 130–136; R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (New York 1980), 83, 86, Abb. 64–65 (Lukas und Johannes).

[2] Irenaeus, *Adversus haereses*, III,1, PG 7, col. 844–845; Eusebius, *Historia ecclesiastica*, III,39 (De libris Papiae), GCS 9.1, 284–293; Hieronymus, *De viris illustribus*, cap. 3,7–9, PL 23, col. 613–614, 619–624.

[3] H. Freiherr von Soden, *Die Schriften des Neuen Testaments* (Berlin 1902), I,1, 300–327, entsprechende Verse 377–384; D. de Bruyne, *Préfaces de la Bible Latine* (Namur 1920), 170–184.

[4] G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Wien 1979); Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1); C. Nordenfalk, "Der inspirierte Evangelist," *WJKg* 36 (1983), 175–190 und 249–260, bes. 177–178.

[5] A. Baumstark, "Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischen Umdeutungen," *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8 (1915), 111–123, Taf. 29–33; J. Weitzmann-Fiedler, "Ein Evangelientyp mit Aposteln als Begleitfiguren," in *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933* (Berlin 1935), 30–34, Taf. X, XI; K. Weitzmann, "An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery," in *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Hrsg. U. E. McCracken u.a. (Baltimore 1974), 19–38, Neudruck in idem, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980), Nr. IX.

über Matthäus und Johannes die Halbfigur des inspirierenden Christus erscheint, über den Apostelschülern aber ihre Lehrmeister Petrus und Paulus. Cod. 61 des Klosters Koutloumousiou auf dem Athos aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, ein nach Kurt Weitzmann auf Zypern geschriebenes Lektionar, zeigt über Markus den sich aus dem gestirnten Himmelssegment herabneigenden Petrus.[6] Im georgischen Alaverdy-Evangeliar von 1054, dessen Evangelistenbilder ganz der byzantinischen Kunst angehören und auch mit griechischen Titeln beschriftet sind, sehen wir die Halbfigur Christi über Matthäus, die Hand Gottes über Johannes und die Büste Petri als Inspirationsfigur über Markus.[7] Noch im 13. Jahrhundert kehren Christusbüste über Matthäus und Halbfigur des heiligen Petrus über Markus im cod. A 60 des Lawraklosters auf dem Athos wieder.[8]

Verbreiteter und gewiß auch älter als die am Himmel erscheinenden Büsten waren Kompositionen, bei denen Apostel und Evangelisten gleich groß und gleich gewichtig im Bildfeld dargestellt wurden. In dem ältesten erhaltenen byzantinischen Beispiel, einem Neuen Testament in Baltimore aus dem frühen 10. Jahrhundert, sitzen Petrus und Paulus vor einer Säulen- und Vorhangdekoration ihren schreibenden Schülern Markus und Lukas gegenüber und diktieren ihnen das Evangelium.[9] In drei weiteren Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts sehen wir sie, ebenfalls diktierend, vor oder hinter Markus und Lukas stehen.[10] Im letzten Fall wird die Aufnahme des antiken Bildschemas von Dichter und inspirierender Muse, das all diesen Inspirationsbildern zugrunde liegt, besonders deutlich. Johannes wird mit seinem Schreiber Prochoros dargestellt, dem er nach einer im 5. Jahrhundert in den *Acta Johannis* kodifizierten Legende das Evangelium auf der Insel Patmos diktiert haben soll, wobei der Apostel, wie in Byzanz fast immer, zu der am Himmel erscheinenden Hand Gottes oder den dort hervorbrechenden himmlischen Strahlen aufblickt.[11]

Für das Matthäus-Bild scheint es auf den ersten Blick in den Zyklen der doppelfigurigen Evangelisten-Bilder keine Tradition gegeben zu haben. In dem Neuen Testament in Baltimore ist das entsprechende Bild verloren. In einem Tetraevangelion des 11. Jahrhunderts in Jerusalem ist der Evangelist allein bei der Schreibarbeit dargestellt.[12] Eine Handschrift der Pierpont Morgan Library, M 748, die aus Keiroussis am Schwarzen Meer stammt und der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts angehört, ihre spätantike Vorlage aber deutlich erkennen läßt, zeigt einen jungen Mann, stehend vor dem schreibenden Evangelisten, ohne daß eine Möglichkeit näherer Identifizierung bestünde.[13] Er ist dem heiligen Matthäus weder über- noch untergeordnet und hat offensichtlich keine Funktion zu erfüllen, da der Apostel selbst schreibt. Im zugehörigen Johannes-Bild hält ein ähnlich aussehender junger Mann dem Evangelisten das Tintenfaß. Man hat in beiden Gestalten anonyme Zeugenfiguren gesehen, wie sie die altchristliche Kunst gekannt hatte;[14] doch galt das für szenische Darstellungen, insbesondere Bilder der Wundertaten Christi. Im 12. Jahrhundert begegnet zweimal ein stehender jugendlicher Heiliger vor dem an seinem Evangelium arbeitenden Evangelisten. In Koutloumousiou 61 aus der

[6] Fol. 112v. Weitzmann-Fiedler, "Evangelientyp" (wie in Anm. 5), Abb. 4; Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), Abb. 27; Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), Abb. 61. Vor Matthäus (fol. 50v) steht eine jugendliche Gestalt, wahrscheinlich Johannes als Übersetzer; Galavaris, *Illustrations*, 58, Abb. 26. Lukas ist allein dargestellt; das Bild des Johannes fehlt. S. M. Pelekanides, P. K. Christou, Ch. Tsioumi und S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Bd. I (Athen 1974), 452–453, Farbabb. 300–304.

[7] Tiflis, Georgische Akademie der Wissenschaften, cod. A 484, fol. 14v, 101v, 243v. S. J. Amiranashvili, *Gruzinskaia miniatiura* (Moskau 1966), 20, Taf. 23; E. Machavariani, *Gruzinskie rukopisi* (Tiflis 1970), Farbtaf. 13, 14 (jeweils Matthäus); Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 82–84, Abb. 60 (Markus) und 66 (Matthäus); R. Shmerling, *Khudozhestvennoe oformlenie gruzinskoi rukopisnoi knigi IX–XI vv.* (Tiflis 1979), Farbtaf. 43 (Johannes). Das Lukasbild ist mir nicht bekannt. Eine georgische Matthäus-Miniatur mit Hand Gottes von 1030 bei Shmerling, Taf. 38.

[8] Fol. 1v und 66v; über Lukas (fol. 108v) eine Büste der Gottesmutter. Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 57, Abb. 28–30. Die Handschrift nicht im Katalog der Athoshandschriften von Pelekanides, *Treasures* (wie in Anm. 6), Bd. III (Athen 1979).

[9] Baltimore, Walters Art Gallery, W 524, fol. 89v und 6v; das Matthäusbild ist verloren. Zum Johannes-Bild (fol. 231r) siehe weiter unten. Weitzmann, "Illustrated Greek New Testament" (wie in Anm. 5), passim, Abb. 10, 12, 14.

[10] Jerusalem, Griechisches Patriarchat, cod. Hagiou Taphou 56, fol. 9v, 68v, 105v, 164v (11. Jahrhundert). Baumstark, "Antike Bildkomposition" (wie in Anm. 5), Abb. 4–7; W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem* (Cambridge, Mass. 1931), 85–88, Taf. 28–31; Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), Abb. 33–36; Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), Abb. 50, 51. St. Petersburg, Öffentliche Bibliothek, cod. gr. 101, fol. 10v, 50v, 76v, 116v (um 1270/80); V. D. Likhacheva, *Byzantine Miniature. Masterpieces of Byzantine Miniature of Ninth–Fifteenth Centuries in Soviet Collections* (Moskau 1977), 41–44 mit Farbtaf.; Galavaris, *Illustrations*, Abb. 41–44; Nelson, *Iconography*, Abb. 40, 54, 55. Athen, Nationalbibliothek, cod. 151, fol. 3v, 88v, 143v, 233v (14. Jahrhundert); Galavaris, *Illustrations*, Abb. 37–40; Nelson, *Iconography*, 87, Abb. 56, 72.

[11] Zur Johannes-Prochoros-Ikonographie: *Acta Joannis*, Hrsg. Th. Zahn (Erlangen 1880), 154–156; Weitzmann, "Illustrated Greek New Testament" (wie in Anm. 5), 23, Abb. 14; H. Buchthal "A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives," *DOP* 15 (1961), 127–139; auch abgedruckt in H. Buchthal, *Art of the Mediterranean World 100 to 1400 A.D.* (Washington, D.C. 1983), 129–139, Abb. 277–292; H. Hunger, "Evangelisten," *RBK*, II (Stuttgart 1971), Sp. 452–507, bes. 466–467.

[12] Jerusalem, Griechisches Patriarchat, Hagiou Taphou, cod. 56, fol. 9v; vgl. Anm. 10.

[13] New York, Pierpont Morgan Library, M 748, fol. 8v und 151v; die Bilder zu Markus und Lukas sind verloren. Weitzmann-Fiedler, "Evangelientyp" (wie in Anm. 5), 32, Abb. 7, 8; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Hrsg. G. Vikan, Ausstell.-Kat., The Art Museum, Princeton University (Princeton 1973), Nr. 17 (J. C. Anderson) mit Abb.; Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 56–57, Abb. 24, 25; Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 84, Abb. 69; Nordenfalk, "Evangelist" (wie in Anm. 4), 178, Abb. 7, 8.

[14] Z.B. Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 50. Der Sekretär des Johannes ist offenbar Gaios: Galavaris, 56.

ersten Hälfte des Jahrhunderts hat man ihn überzeugend als Johannes gedeutet, der in den Vorreden der Evangelien, auch in dieser Handschrift, als Übersetzer des Matthäus-Evangeliums aus dem Hebräischen ins Griechische genannt wird;[15] die Figur ist nicht durch eine Beischrift identifiziert. Den schlecht erhaltenen Bildtitel einer ähnlich jugendlichen Heiligenfigur in cod. A 7 der Großen Lawra aus dem 12. Jahrhundert hat man als Philippus oder auch als Jakobus gelesen, der in den Quellen ebenfalls als Übersetzer genannt wird.[16] Jedenfalls war in beiden Fällen ein bestimmter Heiliger und keine anonyme Zeugenfigur gemeint.

Ein Bild Christi über Matthäus, der in den Prologen so oft als Schüler des Herrn bezeichnet wird, findet sich in byzantinischen Handschriften relativ selten.[17] Ein Evangeliar des 12. Jahrhunderts in St. Petersburg, cod. graec. 98, zeigt über den stehenden Evangelisten Matthäus und Johannes Christus im Medaillon, über den sitzenden Markus und Lukas in derselben Form die frontalen Büsten der Apostel Petrus und Paulus.[18] Dazu kommen die sich aus dem Himmelssegment herabneigenden Christusbüsten in den genannten Handschriften in Tiflis von 1054, in Florenz aus dem 11./12. Jahrhundert und—nun schon aus dem 13. Jahrhundert—in cod. A 60 der Großen Lawra.

Ganzfigurige Christusgestalten begegnen nur in orientalischen Handschriften. In einem koptisch-arabischen Evangeliar von 1173 in Oxford thront unter einem großen Kreuz zu Beginn des Evangeliars Christus rechts auf einem Thron und diktiert mit ausgestreckter Hand dem ihm gegenüber ebenfalls auf einem Thron sitzenden, emsig schreibenden Matthäus das Evangelium.[19] In cod. copt. 9 der Vatikanischen Bibliothek aus dem Jahre 1205 neigt sich Matthäus vor einem thronenden und lehrenden Christus, während die übrigen über ihre Bücher gebeugten Evangelisten durch den Erzengel Michael, einen zweiten Erzengel und die Gottesmutter in ihrer Arbeit unterwiesen werden.[20] Auch das Petrus-Markus-Bild hat in die koptische Buchmalerei Eingang gefunden. In MS. copt. arab. 1 des Institut catholique in Paris von 1249/50 nimmt der thronende Markus mit verhüllten Händen von dem vor ihm stehenden heiligen Petrus das Evangelium in Empfang; die arabische Inschrift sagt: Petrus gibt ihm sein Evangelium.[21] Nachwirkungen dieser Bildprägungen haben sich allenthalben in späten orientalischen Handschriften erhalten.

Sie waren in Syrien jedoch bereits in sehr viel früherer Zeit bekannt. Kurt Weitzmann verdanken wir den Hinweis auf das älteste erhaltene Beispiel dieser Bildtradition, ein Elfenbeinrelief im Victoria and Albert Museum in London, dessen Datierung lange umstritten war, dessen Entstehung im 7. Jahrhundert in Syrien Weitzmann aber wahrscheinlich machen konnte (Abb. 3).[22] Es zeigt die voll entwickelte Komposition, wie wir sie sonst erst aus der Handschrift des frühen 10. Jahrhunderts in Baltimore kennen. Petrus sitzt rechts in einem Lehnstuhl und diktiert mit erhobener Hand und ausgestrecktem Zeigefinger dem ihm gegenübersitzenden, über sein Buch gebeugten Markus das Evangelium. Die Inschrift ΠΟΛΙC RΩMH deutet an, daß dies in Rom geschieht. Ein Engel breitet seine Flügel über den Figuren aus und öffnet seine Hand—doch wohl belehrend—gegen Petrus hin. Er ist auf dem Elfenbein notdürftig zu einer Ganzfigur erweitert; die ursprüngliche Komposition muß eine Engelsbüste mit weisender Hand gezeigt haben. Die Herkunft der Platte ist nicht überliefert, Weitzmann dachte an eine Tür mit Szenen aus dem Markus-Leben. Ein solcher Zyklus ist wahrscheinlicher als eine Folge der vier Evangelisten. Doch dürfte die Komposition letztlich einem solchen Zusammenhang entstammen.

Auch in der westlichen Kunst gibt es zweifigurige

[15] Fol. 50v. Weitzmann-Fiedler, "Evangelientyp" (wie in Anm. 5), 31, Abb. 3; Pelekanides, *Treasures* (wie in Anm. 6), Bd. I, Farbabb. 300; Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 58, Abb. 26; Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 85, Abb. 68.

[16] Fol. 13v. Weitzmann-Fiedler, "Evangelientyp" (wie in Anm. 5), 31, Abb. 1; Hunger, "Evangelisten" (wie in Anm. 11), Sp. 469 (zur Lesung als Jakobus); Pelekanides, *Treasures* (wie in Anm. 6), Bd. III (Athen 1979), 221 (liest Philipos), Farbabb. 13; Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 58 (liest unter Berufung auf Weitzmann Philipos), Abb. 31; Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 84, 84 Anm. 63 (Jakobus), Abb. 67.

[17] Abgesehen von der gelegentlich den Beginn der Handschriften auszeichnenden Darstellung der Majestas Domini, die unmittelbar mit dem Matthäus-Bild verbunden werden kann. Vgl. etwa Paris, Bibl. Nat., MS. gr. 81, fol. 7v (12. Jahrhundert). Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 77, Abb. 58; und Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 83, Abb. 39. St. Petersburg, cod. graec. 101, fol. 10v (um 1270/80). Galavaris, *Illustrations* (wie in Anm. 4), 77, Abb. 41; Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 62–63, Abb. 40; dort auch zu weiteren Beispielen; vgl. auch 91 mit Anm. 57.

[18] Fol. 6v, 71v, 111v, 179v. Nelson, *Iconography* (wie in Anm. 1), 83, Abb. 62, 63.

[19] Oxford, Bodleian Library, MS. Hunt. 17, fol. 1v. M. Cramer, *Koptische Buchmalerei* (Recklinghausen 1964), 79, Taf. XI; J. Leroy, *Les manuscripts coptes et coptes-arabes illustrés* (Paris 1974), 110–112, Nr. XV, Taf. 39:1.

[20] Fol. 22r, 146r, 236v, 388v. Cramer, *Buchmalerei* (wie in Anm. 19), 84, Taf. XII, XIII, Abb. 87, 98. Leroy, *Manuscripts coptes* (wie in Anm. 19), 148–153, Nr. XVIII, Taf. H, 100–104. Die von Baumstark, "Antike Bildkomposition" (wie in Anm. 5), 120, Abb. 12, 13 herangezogene formal dem Christus-Matthäus-Bild sehr ähnliche syrische Miniatur in Paris, Bibl. Nat., MS. syr. 41, fol. 178v, 179r wird von Leroy auf Petrus und Christus gedeutet; vgl. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient* (Paris 1964), 254–255, Nr. XI, Taf. 56.

[21] Fol. 65v. Cramer, *Buchmalerei* (wie in Anm. 19), 83, Abb. 92; Leroy, *Manuscripts coptes* (wie in Anm. 19), 157–174, Nr. XXI, Taf. E und 83.

[22] K. Weitzmann, "The Ivories of the So-Called Grado Chair," *DOP* 26 (1972), 41–91, bes. 72–73, Neudruck in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 119–186, bes. 146–147; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl. (Mainz 1976), Nr. 243, Taf. 111; Weitzmann, "Illustrated Greek New Testament" (wie in Anm. 5), 22; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art*, Hrsg. K. Weitzmann, Ausstell.-Kat., Metropolitan Museum of Art (New York 1979), Nr. 490 (N. P. Ševčenko).

Evangelistenbilder, jedoch mit charakteristischen Unterschieden. Bilder der Apostelfürsten mit ihren Schülern spielen kaum eine Rolle. Die Gestalt Christi als Auftraggeber, der die Evangelisten beruft und inspiriert, tritt ungleich stärker hervor. Die meisten erhaltenen Belege stammen aus karolingischer Zeit.

Das älteste Beispiel führt zeitlich und vor allem künstlerisch in die Nähe der genannten syrischen Elfenbeinplatte. Das Matthäus-Bild des Evangeliars, das am Ende des 7. Jahrhunderts in Lindisfarne unter Benutzung einer rund hundert Jahre älteren, dem Umkreis Cassiodors entstammenden Vorlage geschaffen wurde, zeigt den Evangelisten Matthäus von der Arbeit an seinem im Schoß gehaltenen Buch aufblickend. Hinter dem gerafften Vorhang kommt mit Kopf, Oberkörper und Evangelienbuch eine grauhaarige Gestalt hervor, die durch einen Nimbus ausgezeichnet ist (Abb. 4).[23] Die Gestalt hinter dem Vorhang kann nicht als mißverstandene Umbildung des Evangelistensymbols gedeutet werden. Der geflügelte Mensch ist außerdem dargestellt. Sie kann weder der Übersetzer noch der unbeteiligte funktionslose Zeuge sein, wenn es eine solche Figur in der Bildtradition überhaupt gegeben hat. Dazu spielt sie im Bildgeschehen eine zu große Rolle, ist sie zu deutlich als eine aus einer anderen Sphäre kommende, dem Evangelisten gegenübertretende "Erscheinung" charakterisiert. Die goldenen Bildtitel auf der zugehörigen Initialseite *Liber generationis* bezeichnen die auf dem Evangelistenbild dargestellten Personen: "IhS XPS MATHEUS HOMO," also Christus, Matthäus und das Menschensymbol; zu den übrigen Bildern vermerken die entsprechenden Bildtitel nur den Namen des Evangelisten und des zugehörigen Tieres, also "Johannis aquila," "Lucas vitulus" etc.[24] Eine Wiederholung des Bildes aus dem frühen 11. Jahrhundert in Kopenhagen, die offenbar nicht unmittelbar das Lindisfarne-Evangeliar kopiert, sondern dessen Vorbild in Einzelheiten besser tradiert, läßt den Evangelisten noch stärker von seiner Arbeit zu dem hinter dem Vorhang Erscheinenden aufblicken, als erwarte er von ihm eine Botschaft.[25] Gegen die Deutung dieser so fremdartig wirkenden Gestalt hat man eingewandt, Christus könne neben dem sitzenden Evangelisten nicht stehend dargestellt werden.[26] Anton Baumstark hatte gerade aus der Nähe zum alten Bildtopos des sitzenden Dichters und der stehenden Muse die Deutung als göttliche Inspiration abgeleitet.[27] In dieser Tradition stehen die Apostelfürsten auf den meisten der späteren byzantinischen Autorisationsbildern neben oder hinter ihren sitzenden Schülern. Daß dieses Bildschema auch für Christus gilt, werden die karolingischen Beispiele zeigen (Abb. 10 und 13). Dabei mag noch dahingestellt sein, ob Christus überhaupt stehend zu denken ist. Von seinem Unterkörper ist jedenfalls unterhalb des Vorhangs nichts zu sehen. Möglicherweise ist nur die Büste des Erscheinenden gemeint, so daß wir es mit einem Vorläufer der späteren byzantinischen, aus dem Himmelssegment herabblickenden Christusfiguren zu tun haben (Abb. 1).

Da Carl Nordenfalk künstlerische Voraussetzungen des Lindisfarne-Evangeliars gerade in dieser Gruppe der orientalischen Markus-Elfenbeine hat aufzeigen können[28] und die Gestalt Christi von dem insularen Maler jedenfalls aus einer Vorlage übernommen worden sein muß, wird für uns eine Folge von Evangelistenbildern des 6./7. Jahrhunderts erkennbar, bei der über dem Evangelisten Matthäus das Bild Christi erschien und Petrus seinem Schüler Markus das Evangelium diktierte. Das Lukas-Paulus-Bild wird demselben Bildschema gefolgt sein. Da die Prochoros-Ikonographie offenbar erst später entwickelt wurde, dürfte das vierte, das Johannesbild, dem des Matthäus entsprochen haben, wofür auch die westliche Bildtradition spricht.

Ein Glossator des 10. Jahrhunderts hat auf der letzten Seite des Lindisfarne-Evangeliars die Texte eingetragen, denen der Titel unseres Aufsatzes entnommen ist:

Matheus ex ore Christi scripsit
Marcus ex ore Petri scrips(it)
Lvcas ex ore Pauli ap(ostoli) scrips(it)
Joh(annes) in prochemio deinde ervctvavit verbum
d(e)o donante et Sp(irit)v s(an)c(t)o
scrip(sit).[29]

Die Worte klingen wie Bildtitel einer Evangelistenfolge. Dem Schreiber war die Vorstellung geläufig, Christus selbst habe Matthäus berufen, spreche durch

[23] London, British Library, Cotton MS. Nero D IV, fol. 25v. T. D. Kendrick u.a., *Evangeliorum Quattuor Codex Lindisfarnensis*, Kommentarband und Faksimile (Olten und Lausanne 1956–1960). Zur Deutung der Miniatur ausführlich L. C. Bruce-Mitford "Excursus on the 'Third Figure' in the Matthew Portrait," in ibid., Kommentarband, 162–168; J. J. G. Alexander, *Insular Manuscripts, Sixth to the Ninth Century* (London 1978), 35–40, Nr. 9 und Abb. 28.

[24] Die genannte Inschrift zum Matthäus-Bild (fol. 25v) findet sich auf fol. 27r; dazwischen ist eine der für die Handschrift üblichen Teppichseiten eingeschoben, das recto ist leer (fol. 26); vgl. Alexander, *Insular Manuscripts* (wie in Anm. 23), Abb. 39; ibid., Abb. 46, 33 und 45, auch die Initialzierseiten mit den übrigen Bildtiteln.

[25] Kopenhagen, Königliche Bibliothek, GKS 10 2°, fol. 17v. E. Temple, *Anglo-Saxon Manuscripts 900–1066* (London 1976), 69, Nr. 47, Abb. 154.

[26] Alexander, *Insular Manuscripts* (wie in Anm. 23), 37–38.

[27] Baumstark, "Antike Bildkomposition" (wie in Anm. 5), 118.

[28] C. Nordenfalk, "Eastern Style Elements in the Book of Lindisfarne," *ActaArch* 13 (1942), 157–169. Zustimmend Bruce-Mitford, "Excursus" (wie in Anm. 23), 168–171, Taf. 29, 30; und Weitzmann, "Grado Chair" (wie in Anm. 22), 77.

[29] Fol. 259r; vgl. G. Baldwin Brown, *The Arts in Early England*, Bd. V (London 1921), 350, und ausführlich Bruce-Mitford, "Excursus" (wie in Anm. 23), 165 mit Anm. 6. Brown und ihm folgend Bruce-Mitford haben "prochemio" als Fehler für "proemio" angesehen. Doch gibt eine solche Lesart keinen Sinn: Johannes hat das göttliche Wort nicht in seinem Prolog, sondern in seinem Evangelium verkündet. "Prochemio" kann nur fehlerhaft für "Prochero" stehen. Das Wort "scripsit" in der letzten Zeile ist offenbar gedankenlos wiederholt.

ihn, während Markus und Lukas die Botschaft des Petrus und Paulus übermittelten. Johannes habe danach das Wort, als Gott und der Heilige Geist es ihm gaben, in Prochoros hervorgebracht, durch Prochoros verkündet, wobei das Verbum "eructare" das Ekstatische des Vorgangs bezeichnen mag, der sich nach den *Acta Johannis* in zweieinhalbtägigem ununterbrochenem Diktat bei Blitz und Donner auf der wüsten, felsigen Insel Patmos ereignete. Der Schreiber oder Verfasser dieser Zeilen muß eine Folge zweifiguriger Evangelistenbilder, einschließlich der Prochoros-Szene, vor Augen gehabt haben, bei der Johannes wie in der byzantinischen Ikonographie während des Diktats zur Hand Gottes oder den aus dem Himmel hervorbrechenden Strahlen aufblickte. Eine Johannes-Prochoros-Darstellung begegnet in der (erhaltenen) westlichen Kunst nur einmal, auf einem ottonischen Elfenbein des Halberstädter Domschatzes.[30]

Markus/Petrus und Lukas/Paulus finden wir jedoch in einem karolingischen Evangeliar der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Prag, das zur sogenannten frankosächsischen Gruppe gehört, im Rahmen der meist bilderlosen Handschriften dieses Skriptoriums aber eine Sonderstellung einnimmt, weshalb es üblicherweise nicht nach Saint-Amand, sondern nach Saint-Vaast lokalisiert wird (Abb. 5–8).[31] Sein ganz ungewöhnlich malerischer Charakter und die ikonographische Ausgestaltung der oberen Bildzonen, nicht zuletzt das flügellose Matthäus-Symbol (Abb. 6), lassen die Auseinandersetzung des Künstlers mit einer sehr alten Vorlage von hoher künstlerischer Qualität erkennen. Die Handschrift hat vor jedem Evangelium zwei gegenüberstehende, ganzseitige Kompositionen. Dem Bild des schreibenden Evangelisten, über dem in einer Arkadengliederung das Symbol erscheint, geht das seiner Berufung voraus (Abb. 5 und 6). Petrus und Paulus sitzen in einer blumenbewachsenen Landschaft auf Thronen und übergeben unterhalb eines sternengefüllten Himmelssegmentes ihren sich ehrfurchtsvoll nahenden Schülern Markus und Lukas eine Schriftrolle (Abb. 7 und 8). Bei Matthäus und Johannes ist die abstrakte Inspiration des belehrenden Christus durch eine konkrete Berufungsszene aus der Erzählung der Evangelien ersetzt (Abb. 5). Unter dem Bildtitel "HIC A TELONEI MATHEVS SORTE VOCATVR" sieht man den Zöllner Levi dem vorausgehenden Christus nachfolgen; die Goldstücke, die er an der Zollschranke eingenommen hat, wirft er von sich, das Schwert hat er zu Boden fallen lassen. Nicht zuletzt die ungewöhnliche ikonographische Formulierung—sonst wird Levi, wenn überhaupt, an einem Tisch mit Geldstücken gezeigt—und die völlige Unräumlichkeit des dargestellten Vorganges, besonders bei den herunterfallenden Goldstücken, lassen den Verdacht aufkommen, daß wir es mit einer ad-hoc-Schöpfung des karolingischen Malers zu tun haben, der sich aus uns unbekannten Gründen genötigt sah, der Berufung des Zöllners Levi zum Apostel Matthäus nach Matthäus 9,9, Markus 2,14 bzw. Lukas 5,27–28 ein ganzseitiges Bild zu widmen. Bei Johannes finden wir das Letzte Abendmahl, ebenfalls mit höchst ungewöhnlichen ikonographischen Zügen ausgestattet. Der greise Apostel mit struppigen grauen Haaren und langem weißem Bart hat sich über die Ecke des Tisches hinweg an die Brust des Herrn geworfen, während dieser mit Judas spricht.[32] Aus späterer Zeit ist die Vorstellung belegt, Johannes sei das Evangelium offenbart worden, als er beim Abendmahl an der Brust des Herrn lag, wie sich das vor allem in den deutschen Christus-Johannes-Gruppen des frühen 14. Jahrhunderts niedergeschlagen hat.[33]

Abgesehen von einer in Corvey im 10. Jahrhundert entstandenen direkten Kopie der Prager Handschrift, von der jedoch nur zwei Einzelblätter erhalten sind, und gewissen Nachwirkungen im Hildesheimer Bernward-Evangeliar von etwa 1015,[34] gibt es in westlichen Handschriften keine Petrus-Markus- oder Paulus-Lukas-Bilder, so daß man diese Bildformulierungen einer innergriechischen Entwicklung hat zuordnen wollen,

[30] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert*, Bd. II (Berlin 1918), Nr. 44 mit Abb.; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Hrsg. M. Brandt und A. Eggebrecht, Ausstell.-Kat., Hildesheim 1993 (Hildesheim und Mainz 1993), Bd. II, Nr. VI-83 (R. Kahsnitz).

[31] Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, jetzt zur Kanzlei des Präsidenten der Republik CSFR gehörig, cim 2. A. Podlaha, *Die Bibliothek des Metropolitankapitels* (Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Die Königl. Hauptstadt Prag-Hradschin, Bd. II,2) (Prag 1904), 4–22, Abb. 4–15; *Kunst und Kultur im Weserraum, 800–1600*, Ausstell.-Kat., Corvey 1966 (Münster i. W. 1966), Bd. I, Nr. 155 (H. Usener); P. Bloch und H. Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*, Bd. II (Düsseldorf 1970), 113–115, Abb. 398, 400, 411, 425, 437; F. Mütherich und J. E. Gaehde, *Karolingische Buchmalerei* (München 1976–1979), 109–112, Abb. 39–41; R. Kahsnitz, "Inhalt und Aufbau der Handschrift—Die Bilder," in *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, Hrsg. M. Brandt (München 1993), 18–55, bes. 22, 24, 33–36, 41–42, Abb. 1, 2, 18, 27. Die von Kurt Weitzmann, "Illustrated Greek New Testament" (wie in Anm. 5), 59 mit Anm. 36 geforderte vollständige Publikation der bisher nur teilweise veröffentlichten, höchst interessanten Handschrift hoffe ich demnächst an anderer Stelle vorlegen zu können.

[32] Fol. 185v; Bloch und Schnitzler, *Kölner Malerschule* (wie in Anm. 31), Abb. 437; Kahsnitz, "Inhalt und Aufbau" (wie in Anm. 31), Abb. 27.

[33] H. Rahner, "De Dominici Pectoris Fonte Potavit," *Zeitschrift für katholische Theologie* 55 (1931), 103–108; R. Haussherr, "Christus-Johannes-Gruppen in der Bible moralisée," *ZKunstg* 27 (1964), 133–152, bes. 141.

[34] Helsinki, Nationalmuseum, Inv. Nr. 53131 (Berufung des Matthäus). Leipzig, Univ. Bibl., Rep I 4° 57a (Lukas schreibend). C. A. Nordmann, "Eine ottonische Miniatur im Nationalmuseum Finnlands," *Konsthistorisk Tidskrift* 22 (1953), 51–60 mit Abb.; *Kunst und Kultur im Weserraum* (wie in Anm. 31), Nr. 169, 170 und Abb. 172, 173. Hildesheim, Domschatz, MS. 18, fol. 18v, 75v. St. Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim*, 3. Aufl. (Hildesheim 1894), Taf. VII, XIII; Kahsnitz, "Inhalt und Aufbau" (wie in Anm. 31), Abb. 3, 4, Taf. 9.

während die lateinische Tradition der doppelfigurigen Evangelistenbilder Christus selbst den vier Evangelisten gegenübergestellt habe.[35]

So hat Wilhelm Koehler sich den Zyklus des Lebuinus-Evangeliars vorgestellt. In der um 800 in einem nordfranzösischen Skriptorium, möglicherweise in Saint-Amand, entstandenen Evangeliar der Kathedrale in Gent steht vor dem thronenden Christus mit ausgestreckt redender rechter Hand ein jugendlicher Johannes (Abb. 9) bzw. ein bärtiger älterer Matthäus mit Evangelienbuch oder Rolle.[36] Daß die Inspiration des Evangelisten durch Christus und nicht etwa der thronende oder segnende Evangelist mit einem das Buch haltenden anonymen Zeugen gemeint ist, wie einige Autoren angenommen haben,[37] ist am Johannes-Bild eindeutig abzulesen. Koehler hat als Vorlage zunächst eine spätantike Handschrift des 6. Jahrhunderts postuliert. Das Symbol des Evangelisten Matthäus ist auch hier ohne Flügel dargestellt. Die Bilder zu Markus und Lukas sind bis auf einen geringen Rest des Ornamentrahmens des Markus-Bildes verloren. Daß auch sie zweifigurig gewesen sein werden, wird man annehmen können. Statt Christus, wie Koehler meinte, können sie in Analogie zum Prager Evangeliar auch Petrus und Paulus mit ihren Schülern gezeigt haben, zumal beide Handschriften—wenn auch in jeweils großer Entfernung—mit dem Stil der frankosächsischen Ornamentkunst verbunden sind.

Eindeutig eine andere Rezension als der Prager Zyklus vertritt eine italienische Handschrift des 9. Jahrhunderts in Perugia, die viermal dieselbe Komposition wiederholt, bei der der Evangelist mit dem Buch in verhüllten Händen auf den thronenden Christus zueilt.[38] Trotz Anklangs an den Bildtyp der Buchdedikation können die vier Bilder—schließlich Autorenbilder der vier Evangelien—nur so verstanden werden, daß der Evangelist das von Christus empfangene Evangelium in Händen hält, wofür auch die Handhaltung des Herrn spricht.[39] Künstlerisch interessanter ist derselbe Evangelistenzyklus in der Ausprägung, die er in acht spanischen Beatushandschriften vom 10. bis zum frühen 13. Jahrhundert,[40] aber auch in einer toskanischen Bibel des 12. Jahrhunderts gefunden hat.[41] In wechselnder Bewegung und Gestik stehen die Evangelisten vor dem thronenden Christus, der in einigen Apokalypsen und in der italienischen Bibel durch einen Kreuznimbus bezeichnet wird. In den spanischen Handschriften wendet sich Matthäus, in der Bibel Lukas, mit der Evangelienrolle von Christus weg, um, von ihm ausgesandt, seine Botschaft zu verbreiten. Diese Geste allein hätte jede andere Deutung als auf Christus und den von ihm beauftragten und inspirierten Evangelisten ausschließen müssen, vor allem jede Spekulation über einen thronenden Evangelisten und jenen ominösen Zeugen, der dann merkwürdigerweise mit dem Buch davonginge.[42] Koehler hat später die Entstehung der Bildfolge in denkbar frühester christlicher Zeit, im 2. Jahrhundert, annehmen wollen und in den unterschiedlich charakterisierten szenischen Handlungen bei der Buchübergabe einen Zyklus chronologisch aufeinander folgender Momente der Inspiration und Entstehung des Evangeliums gesehen.[43] Das mag dahinstehen. An der Herkunft der Bilder aus der Spätantike ist jedenfalls nicht zu zweifeln. Daß er aus dem lateinisch-christlichen Erbe Nordafrikas nach Spanien gelangt sei, ist angesichts der Geschichte der spanischen Kunst des ersten Jahrtausends naheliegend. Doch wird der Zyklus der vier vor dem thronenden und lehrenden Herrn stehenden Evangelisten, der ohnehin nur aus einer Evangelienhandschrift stammen kann, nicht dort entstanden sein.

Neben der Prager Handschrift gibt es ein karolingisches Evangeliar, dessen interessante Evangelistenbilder

[35] Nordenfalk, "Evangelist" (wie in Anm. 4), 179.

[36] Gent, Kathedralbibliothek, MS. 13, fol. 41v und 145v. W. Koehler, "Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien," in *Belgische Kunstdenkmäler*, Hrsg. P. Clemen (München 1923), Bd. I, 1–26, bes. 11–24 mit Abb.; *Karl der Große, Werk und Wirkung*, Ausstell.-Kat., Aachen 1965 (Düsseldorf 1965), Nr. 434 (F. Mütherich); Nordenfalk, "Evangelist" (wie in Anm. 4), 179, Abb. 9, 10.

[37] Neuerdings vor allem Williams (vgl. unten Anm. 40). Zur älteren Lit. *Karl der Große* (wie in Anm. 36).

[38] Perugia, Biblioteca capitolare, cod. 2. Koehler, "Denkmäler" (wie in Anm. 36), 18, Abb. 17; A. Caleca, "L'evangeliario altomedioevale di Perugia," *Critica d'arte* 14, n.s., fasc. 88 (1967), 17–35 mit Abb.

[39] Als Dedikation gedeutet aber bei Koehler, "Denkmäler" (wie in Anm. 36), 18 und ganz allgemein für alle Bilder Christi mit Evangelisten bei P. Bloch, "Evangelisten," *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VI (München 1973), Sp. 448–517, bes. 457–458. Vgl. auch Hunger, "Evangelisten" (wie in Anm. 11), Sp. 452–507, bes. 453–454. Ablehnend, soweit ich sehe, nur O.-K. Werckmeister, *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität* (Berlin 1967), 132. Abgesehen vom Augenschein spricht die Notwendigkeit jeder vernünftigen inhaltlichen Deutung gegen die Annahme der Buchübergabe an Christus. Sie widerspricht dem Sinn des Autorenbildes; Evangelisten können nur als Empfänger der Botschaft Christi dargestellt werden. Für eine Darbringung des Evangelienbuches mag es allenfalls in endzeitlichen Zusammenhängen der Huldigung der Heiligen vor dem Herrn Möglichkeiten geben.

[40] W. Neuß, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration* (Münster i. W. 1931), Bd. I, 116–119; Bd. II, Abb. 6, 8, 10–12; J. W. Williams, "A Castilian Tradition of Bible Illustration. The Romanesque Bible from San Millán," *JWarb* 28 (1965), 66–85, bes. 75–78, Taf. 11, 12; Nordenfalk, "Evangelist" (wie in Anm. 4), 179–181, Abb. 12, 13; J. W. Williams, "The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration," in *Actas del simposio para el estudio de los codices del "Comentario al apocalipsis" de Beato de Liebana* (Madrid 1980), Bd. II, 201–227; Bd. III, Taf. 132–146.

[41] Florenz, Bibl. Laur., cod. Edili 126, fol. 127r, 137r, 143v, 153v. K. Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination* (Oslo 1968), 262–266, Nr. 62, Abb. 109–111; Nordenfalk, "Evangelist" (wie in Anm. 4), 179–180, Abb. 11.

[42] So aber vor allem Williams, "Beatus Commentaries" (wie in Anm. 40). Anderer Ansicht unter Berufung auf Neuß und Koehler auch Nordenfalk "Evangelist" (wie in Anm. 4), 180.

[43] Zu dem unveröffentlichten Vortrag Wilhelm Koehlers im Warburg-Institut in London vgl. Nordenfalk, "Evangelist" (wie in Anm. 4), 179–180, Anm. 29.

bisher keine Beachtung gefunden haben (Abb. 10–13). Der Codex der Würzburger Universitätsbibliothek[44] stammt aus dem Dom, war später in St. Stephan in Würzburg und ist offensichtlich im deutschen insulargeprägten Bereich, möglicherweise sogar in Würzburg selbst, in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts entstanden. Die malerischen, jedenfalls streifig farbigen Gründe und der wie in Prag mit Blumen bestandene Boden weisen ebenso wie die in ihrer Funktion mißverstandenen Bücherkisten mit den auf ihnen liegenden Buchrollen auf spätantike Vorlagen. Matthäus- und Johannes-Evangelium sind durch eine zweifigurige Komposition ausgezeichnet. Christus steht mit redend erhobenem Arm vor einer farbigen Mandorla. Auf der Seite gegenüber sitzt unter einem großen Symbol der Evangelist Matthäus nachdenkend mit hochgehaltener Feder und offenem Buch im Arm, Johannes im selben Bildtyp wie die übrigen Evangelisten, mit spitzer Feder den zusammengerollten Rotulus beschriftend. Markus und Lukas—die Evangelistentypen variieren hier kaum—haben nur ein einseitiges Bild. Vom rechten Rand ragt mit einem Himmelssegment eine riesige Hand Gottes ins Bildfeld; goldene Punkte—Reste des Sternenhimmels—umgeben sie. Daß das Himmelssegment mit der Hand sinnwidrigerweise statt am oberen Bildrand am seitlichen angebracht ist, hängt gewiß mit den sich oben ausbreitenden geflügelten Tieren zusammen—aber auch damit, daß es in der vorausgehenden, besser geordneten Komposition offenbar nicht zum Bild gehörte. Die unterschiedliche Darstellung der Inspiration der Apostel-Evangelisten durch Christus und der Apostelschüler durch die "dextra Dei" erinnert an das byzantinische Evangeliar in Florenz (Abb. 1 und 2): Ein Zufall?—wohl kaum.

In der Prager Handschrift (Abb. 7) sehen wir im großen sternengefüllten Himmelssegment die Hand Gottes über Petrus und Markus, und zwar auf Petrus gerichtet. Der Bildtitel, wie alle übrigen der Handschrift sonst nicht belegt und bisher auch nicht weiter zurückverfolgbar,[45] gibt eine interessante Interpretation: "+ AETERNI PATRIS EST VIRTVS ET DEXTERA XPS." Wenn Christus hier ausdrücklich als Rechte des Vaters bezeichnet wird, ist er der Inspirator. Offenbar empfand der Maler oder der hinter ihm stehende Theologe die Notwendigkeit, der alten, ikonographisch fest umrissenen Tradition der Darstellung Gottes—des Vaters—in Form der am Himmel erscheinenden Hand für den hier gemeinten Kontext eine christologische Deutung zu geben: Christus ist der Ursprung der Inspiration; die von ihm an Petrus gerichtete Offenbarung gibt dieser an seinen Schüler Markus weiter. Wir erinnern uns, daß auch das syrische Elfenbein (Abb. 3) einen solchen Inspirationsgestus zeigte, wenn auch nicht die Hand Gottes, so doch die seines Boten und Werkzeugs, eines Engels. Das Paulus-Lukas-Bild (Abb. 8) beschränkt sich auf die von einem Himmelssegment ausgehenden Strahlen, ein inhaltlich gleiches, offenbar nur der Variation zuliebe gewähltes Inspirationsmotiv. Wie sehr göttliche Hand und Himmelsstrahlen austauschbar sind, zeigt die byzantinische Johannes-Prochoros-Ikonographie, bei der eines dieser Motive fast immer erscheint.[46]

Der Maler der Prager Handschrift hat die Hand Gottes im gegenüberstehenden Bild des schreibenden Markus wiederholt, wo sie in der bekrönenden Arkadenarchitektur oberhalb des herabstoßenden Löwensymbols erscheint.[47] Der Evangelist wendet sich von seiner Arbeit nach oben—offenbar zu der Hand Gottes und weniger zu dem Symbol, von dem auch die übrigen Evangelisten der Handschrift keine Notiz nehmen. Die von Hugo Buchthal für das Johannes-Bild aufgedeckte Bildgeschichte dieser Inspirationsmotive legt das nahe; die Inspiration durch das Symbol folgt historisch der durch die Hand Gottes nach.[48] Mit der Kombination von Hand und Symboltier verharrt der Würzburger Maler auf ähnlicher Entwicklungsstufe wie der der Prager Handschrift, verrät aber durch die seitliche Anordnung des Himmelssegments nicht nur sein Unverständnis, sondern auch seine Vorlage.

Bei Matthäus und Johannes folgt er seiner Vorlage, mag auch die Idee, den im Profil stehenden oder voranschreitenden Christus mit einer Mandorla zu umgeben, wie manch andere Sonderheit, etwa die Kelchform des Tintenfasses im Matthäus-Bild, auf sein Konto gehen. Bei Markus und Lukas wollte er offenbar die seltene und im Westen ungewöhnliche Ikonographie des Diktates oder der Buchübergabe durch den Apostel vermeiden und beschränkte sich auf den schreibenden Evangelisten, sah sich aber doch vor der Notwendigkeit, für die große Inspirationsdarstellung der beiden anderen Evangelien eine gewisse Entsprechung zu finden. Die Hand Gottes, die er in seiner Vorlage über Petrus und vielleicht auch über Paulus nach Art der Prager Bilder fand, schien hierzu geeignet. Die Probleme, vor die er gestellt war, offenbart die Handschrift noch heute. Offenbar erwartete man von ihm große,

[44] Würzburg, Univ. Bibl., MS. p.th.q.1. B. Bischoff und J. Hofmann, *Libri Sancti Kyliani. Die Würzburger Schreibschule und die Dombibliothek im VIII. und IX. Jahrhundert* (Würzburg 1952), 21, 54 Nr. 29, 138 Nr. 143; *Franconia Sacra*, Ausstell.-Kat., Mainfränkisches Museum, Würzburg (München 1952), Nr. C 13; *Kostbare Handschriften. Jubiläumsausstellung zur 400-Jahr-Feier der Julius-Maximilians-Universität Würzburg im Jahre 1982* (Wiesbaden 1982), 60–63, Nr. 22 mit Farbabb. 60, 61.

[45] St. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters* (Freiburg i. Br. 1906), 201–202; MGH *Poetae*, 5 (Leipzig 1937), 437, Nr. 18.

[46] Hunger, "Evangelisten" (wie in Anm. 11), Sp. 467–468.

[47] Fol. 83r. Podlaha, *Bibliothek des Metropolitankapitels* (wie in Anm. 31), Abb. 9.

[48] Buchthal, "Fourth Evangelist" (wie in Anm. 11).

bisher keine Beachtung gefunden haben (Abb. 10–13). Der Codex der Würzburger Universitätsbibliothek[44] stammt aus dem Dom, war später in St. Stephan in Würzburg und ist offensichtlich im deutschen insulargeprägten Bereich, möglicherweise sogar in Würzburg selbst, in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts entstanden. Die malerischen, jedenfalls streifig farbigen Gründe und der wie in Prag mit Blumen bestandene Boden weisen ebenso wie die in ihrer Funktion mißverstandenen Bücherkisten mit den auf ihnen liegenden Buchrollen auf spätantike Vorlagen. Matthäus- und Johannes-Evangelium sind durch eine zweifigurige Komposition ausgezeichnet. Christus steht mit redend erhobenem Arm vor einer farbigen Mandorla. Auf der Seite gegenüber sitzt unter einem großen Symbol der Evangelist Matthäus nachdenkend mit hochgehaltener Feder und offenem Buch im Arm, Johannes im selben Bildtyp wie die übrigen Evangelisten, mit spitzer Feder den zusammengerollten Rotulus beschriftend. Markus und Lukas—die Evangelistentypen variieren hier kaum—haben nur ein einseitiges Bild. Vom rechten Rand ragt mit einem Himmelssegment eine riesige Hand Gottes ins Bildfeld; goldene Punkte—Reste des Sternenhimmels—umgeben sie. Daß das Himmelssegment mit der Hand sinnwidrigerweise statt am oberen Bildrand am seitlichen angebracht ist, hängt gewiß mit den sich oben ausbreitenden geflügelten Tieren zusammen—aber auch damit, daß es in der vorausgehenden, besser geordneten Komposition offenbar nicht zum Bild gehörte. Die unterschiedliche Darstellung der Inspiration der Apostel-Evangelisten durch Christus und der Apostelschüler durch die "dextra Dei" erinnert an das byzantinische Evangeliar in Florenz (Abb. 1 und 2): Ein Zufall?—wohl kaum.

In der Prager Handschrift (Abb. 7) sehen wir im großen sternengefüllten Himmelssegment die Hand Gottes über Petrus und Markus, und zwar auf Petrus gerichtet. Der Bildtitel, wie alle übrigen der Handschrift sonst nicht belegt und bisher auch nicht weiter zurückverfolgbar,[45] gibt eine interessante Interpretation: "+ AETERNI PATRIS EST VIRTVS ET DEXTERA XPS." Wenn Christus hier ausdrücklich als Rechte des Vaters bezeichnet wird, ist er der Inspirator. Offenbar empfand der Maler oder der hinter ihm stehende Theologe die Notwendigkeit, der alten, ikonographisch fest umrissenen Tradition der Darstellung Gottes—des Vaters—in Form der am Himmel erscheinenden Hand für den hier gemeinten Kontext eine christologische Deutung zu geben: Christus ist der Ursprung der Inspiration; die von ihm an Petrus gerichtete Offenbarung gibt dieser an seinen Schüler Markus weiter. Wir erinnern uns, daß auch das syrische Elfenbein (Abb. 3) einen solchen Inspirationsgestus zeigte, wenn auch nicht die Hand Gottes, so doch die seines Boten und Werkzeugs, eines Engels. Das Paulus-Lukas-Bild (Abb. 8) beschränkt sich auf die von einem Himmelssegment ausgehenden Strahlen, ein inhaltlich gleiches, offenbar nur der Variation zuliebe gewähltes Inspirationsmotiv. Wie sehr göttliche Hand und Himmelsstrahlen austauschbar sind, zeigt die byzantinische Johannes-Prochoros-Ikonographie, bei der eines dieser Motive fast immer erscheint.[46]

Der Maler der Prager Handschrift hat die Hand Gottes im gegenüberstehenden Bild des schreibenden Markus wiederholt, wo sie in der bekrönenden Arkadenarchitektur oberhalb des herabstoßenden Löwensymbols erscheint.[47] Der Evangelist wendet sich von seiner Arbeit nach oben—offenbar zu der Hand Gottes und weniger zu dem Symbol, von dem auch die übrigen Evangelisten der Handschrift keine Notiz nehmen. Die von Hugo Buchthal für das Johannes-Bild aufgedeckte Bildgeschichte dieser Inspirationsmotive legt das nahe; die Inspiration durch das Symbol folgt historisch der durch die Hand Gottes nach.[48] Mit der Kombination von Hand und Symboltier verharrt der Würzburger Maler auf ähnlicher Entwicklungsstufe wie der der Prager Handschrift, verrät aber durch die seitliche Anordnung des Himmelssegments nicht nur sein Unverständnis, sondern auch seine Vorlage.

Bei Matthäus und Johannes folgt er seiner Vorlage, mag auch die Idee, den im Profil stehenden oder voranschreitenden Christus mit einer Mandorla zu umgeben, wie manch andere Sonderheit, etwa die Kelchform des Tintenfasses im Matthäus-Bild, auf sein Konto gehen. Bei Markus und Lukas wollte er offenbar die seltene und im Westen ungewöhnliche Ikonographie des Diktates oder der Buchübergabe durch den Apostel vermeiden und beschränkte sich auf den schreibenden Evangelisten, sah sich aber doch vor der Notwendigkeit, für die große Inspirationsdarstellung der beiden anderen Evangelien eine gewisse Entsprechung zu finden. Die Hand Gottes, die er in seiner Vorlage über Petrus und vielleicht auch über Paulus nach Art der Prager Bilder fand, schien hierzu geeignet. Die Probleme, vor die er gestellt war, offenbart die Handschrift noch heute. Offenbar erwartete man von ihm große,

[44] Würzburg, Univ. Bibl., MS. p.th.q.1. B. Bischoff und J. Hofmann, *Libri Sancti Kyliani. Die Würzburger Schreibschule und die Dombibliothek im VIII. und IX. Jahrhundert* (Würzburg 1952), 21, 54 Nr. 29, 138 Nr. 143; *Franconia Sacra*, Ausstell.-Kat., Mainfränkisches Museum, Würzburg (München 1952), Nr. C 13; *Kostbare Handschriften. Jubiläumsausstellung zur 400-Jahr-Feier der Julius-Maximilians-Universität Würzburg im Jahre 1982* (Wiesbaden 1982), 60–63, Nr. 22 mit Farbabb. 60, 61.

[45] St. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters* (Freiburg i. Br. 1906), 201–202; MGH *Poetae*, 5 (Leipzig 1937), 437, Nr. 18.

[46] Hunger, "Evangelisten" (wie in Anm. 11), Sp. 467–468.

[47] Fol. 83r. Podlaha, *Bibliothek des Metropolitankapitels* (wie in Anm. 31), Abb. 9.

[48] Buchthal, "Fourth Evangelist" (wie in Anm. 11).

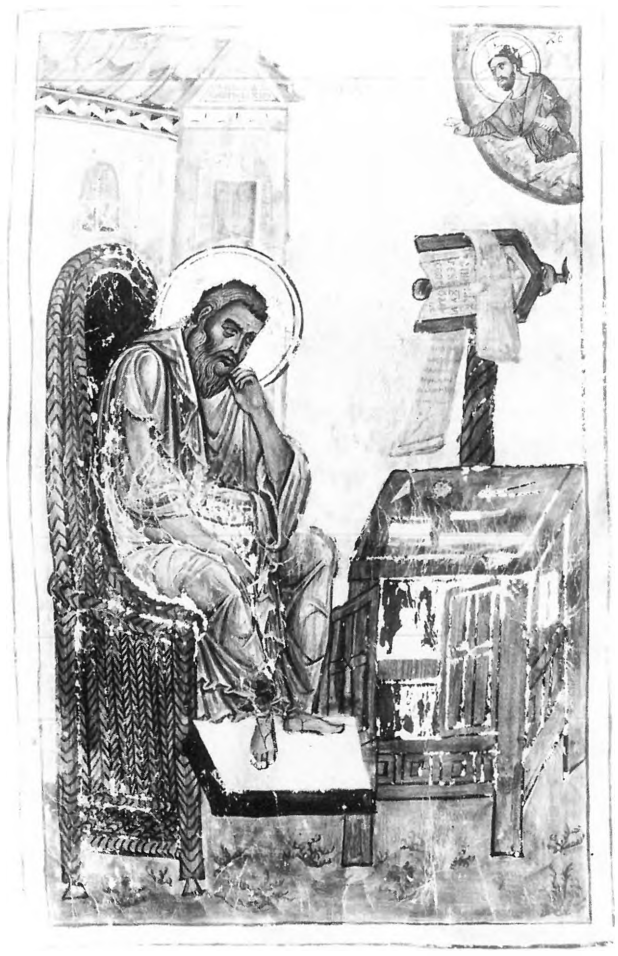
repräsentative, zweiseitige Kompositionen zu den Anfängen der Evangelien, wie sie auch, wenn auch mit anderer Thematik, die Prager Handschrift und wenig später das Neue Testament in Baltimore mit der Gegenüberstellung von Evangelistenbildern und entsprechend ausgewählten Leben-Christi-Szenen aufwiesen. Kurt Weitzmann hat auf die interessante Parallele aufmerksam gemacht.[49] Während er die Komposition zu Matthäus und Johannes mit der großen Christusgestalt ohne Schwierigkeiten auf zwei Seiten verteilen konnte, fehlte ihm bei Markus und Lukas ein entsprechender Bildgegenstand. Der "dextra Dei" konnte er kaum eine ganze Seite einräumen, mußte sie, mehr schlecht als recht, vielmehr in das Bildfeld selbst einschieben. Die ebenfalls für Bildschmuck in der Handschrift vorgesehene gegenüberstehende Seite blieb leer. Hätte der Maler die andere Bildtradition der vierfachen Christusfigur nach Art der Handschrift in Perugia oder der spanischen Apokalypsen gekannt, wäre ihm solche Verlegenheit erspart geblieben. Auch die Prager Lösung, inspirierten und schreibenden Evangelisten in zwei Bildern gegenüberzustellen, kannte er nicht. Sie gehörte nicht zur Tradition, war offenbar ein Sonderfall dieses einen Evangeliars.

Interessanter als das, was der Würzburger Maler geschaffen hat, ist, was er vermeiden wollte, d.h. was er uns über seine Vorlage verrät. Wir sehen einen Zyklus doppelfiguriger Evangelistenbilder—eindeutig spätantiker Herkunft und gewiß eher im Osten als im Westen, vielleicht sogar eher im orientalischen Osten als im byzantinischen Zentrum beheimatet. Dafür sprechen einerseits das syrische Elfenbein und das Lindisfarne-Evangeliar und andererseits das Fehlen ganzfiguriger Christusgestalten in den späteren byzantinischen Matthäus-Bildern; beim Johannes-Bild ist die Lage durch die byzantinische Vorliebe für die Prochoros-Geschichte verunklärt. Die Urform des Zyklus läßt sich aber erkennen: Christus unterweist Matthäus und Johannes, die Apostel, als seine direkten Schüler. Ob er ganzfigurig, stehend, thronend oder nach Art des Lindisfarne-Evangeliars nur als Büste, als himmlische Erscheinung, dargestellt war, ist bei der disparaten Überlieferung kaum mehr zu entscheiden. Eine Büste oder gar ein Christus im Clipeus konnte zu jedem Zeitpunkt der Entwicklung aus dem Vorrat der christlichen Bilderwelt durch eine Ganzfigur oder die thronende Gestalt des Herrn ersetzt werden. Markus und Lukas waren, um die apostolische Authentizität ihrer Evangelien zu betonen, mit Petrus und Paulus dargestellt, die ihnen den heiligen Text diktierten, was dann in koptischen und den wenigen westlichen Handschriften durch die Übergabe von Rolle oder Buch verdeutlicht wurde. Die göttliche Offenbarung auch ihrer Texte dokumentierten die über Petrus und Paulus erscheinende Hand Gottes oder vom Himmel herabkommende Strahlen. So konnte die konkrete historische Entstehung dieser Evangelien und ihr Charakter als göttliche Offenbarung in gleicher Weise eindrucksvoll verbildlicht werden.

Daß am Ende der Bildgeschichte, in den Handschriften in Florenz und Würzburg (Abb. 1, 2, 11 und 12), durch Zufall und Unverständnis die "dextra Dei" allein übrigbleiben konnte, zeigt, wie unabhängig—jedenfalls in dem uns überblickbaren Zeitraum— unser Bildzyklus von dem der vierfachen Christusdarstellung war. Beide, der christlichen Spätantike entstammend, hatten eine jahrhundertelange Geschichte hinter sich, als die wenigen uns noch zugänglichen Beispiele entstanden. Der Zyklus der Inspiration aller vier Evangelisten durch Christus selbst scheint relativ gut überliefert, nur gelegentlich—wie in Perugia—in seiner Lesbarkeit durch das Eindringen von Bildelementen der Dedikation beeinträchtigt. Der andere, in seiner ursprünglichen Konzeption ähnlich großartig und geschlossen, ist durch Varianten stärker entstellt worden, am nachhaltigsten in der künstlerisch bedeutendsten Ausprägung, die er im karolingischen Evangeliar in Prag gefunden hat: als man die Inspirationsbilder bei Matthäus und Johannes dort durch konkrete historische Berufungsszenen ersetzte, ein jedoch offenbar singulärer Fall in der Bildgeschichte der Evangelienillustration.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

[49] Weitzmann, "Illustrated Greek New Testament" (wie in Anm. 5), 36.



1. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. VI, 18, fol. 17v. Matthäus

2. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. VI, 18, fol. 93v. Markus

3. London, Victoria and Albert Museum, Elfenbeinrelief. Petrus und Markus

4. London, British Library, Cotton MS. Nero D IV, fol. 25v. Matthäus

5. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 23v. Berufung des Matthäus

6. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 24r. Matthäus

7. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 82v. Petrus und Markus

8. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 2, fol. 125v. Lukas und Paulus

9. Gent, Kathedrale, MS. 13, fol. 145v. Johannes vor Christus

10. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 40v–41r. Christus und Matthäus

11. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 83v. Markus

12. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 111v. Lukas

13. Würzburg, Universitäts-Bibliothek, MS. p.th.q.1, fol. 152v–153r. Christus und Johannes

L'influence artistique byzantine dans la région Meuse-Rhin du VIIIe au début du XIIIe siècle

JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE

UN DES ASPECTS de la recherche contemporaine en histoire de l'art byzantin porte sur l'influence que cet art a exercée sur l'Occident.[1] Kurt Weitzmann s'est illustré dans ce courant, en particulier par de pénétrants essais sur les icônes de la période des Croisades.[2] Ayant moi-même étudié, dans la perspective des Croisades, une série d'oeuvres byzantines conservées en Belgique, et ayant par la suite étendu cette recherche à la région Meuse-Rhin pour une période plus longue,[3] ce m'est un honneur et un plaisir que de participer avec le présent article à l'hommage qui lui est rendu.

L'arrivée de pièces byzantines dans la région considérée remonte déjà à une époque ancienne. C'est ainsi qu'un diptyque consulaire d'Anastase (517) est probablement venu à Liège au début du VIIIe siècle, où il fut remployé à des fins liturgiques.[4] Peut-être faisait-il partie des dons que fit saint Hubert à l'église-cathédrale Saint-Lambert lors de sa fondation. Il s'y est conservé jusqu'à la Révolution française, lorsqu'il fut "mis à l'abri" en Allemagne où il disparut. Dans le courant du XIXe siècle, un volet aboutit au Victoria and Albert Museum et l'autre au Musée de Berlin, ce dernier ayant été perdu pendant la guerre. Il nous en reste une copie, exécutée à usage de faux vers 1860 à Liège (d'après des gravures de Natalis, du XVIIe siècle), et conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (Fig. 1). Les deux plaques du VIIe siècle représentant saint Paul (à Tongres) et saint Pierre (à Bruxelles) ont des liens avec la chaire de Maximien, et l'iconographie des plats de reliure de Genoels-Elderen, figurant le Christ triomphant avec l'Annonciation et la Visitation (fin du VIIIe siècle) est liée à des oeuvres des Ve et VIe siècles de Ravenne et Poreč.[5]

Dès l'époque mérovingienne, des relations commerciales existaient entre Byzance et l'Occident, grâce auxquelles diverses catégories des productions byzantines, principalement des soieries semble-t-il, étaient répandues en Occident, Pavie étant une plaque tournante de ce commerce. Les sources nous en ont conservé des témoignages.[6] Ainsi, le poète Angilbert (792–824) dit qu'à l'époque de Charlemagne les princesses por-

[1] Rappelons seulement ici K. Weitzmann, "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century," *DOP* 20 (1966), 1–24, rééd. dans idem, *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (Londres 1982), no. I; O. Demus, *Byzantine Art and the West* (New York 1970); E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies* (Bloomington et Londres 1976), 271–388; K. Weitzmann, "Byzantium and the West around the Year 1200," dans *The Year 1200. A Symposium*, Metropolitan Museum (New York 1975), 53–73, rééd. dans idem, *Art in the Medieval West*, no. IX; J. Lafontaine-Dosogne, "L'art mosan. Les influences antiques et byzantines," dans *La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres, art, culture* (Bruxelles 1977), vol. I, 251–257.

[2] "Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai," *ArtB* 45 (1963), 179–203, rééd. dans *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), no. 11; "Icon Painting in the Crusader Kingdom," *DOP* 20 (1966), 49–83, rééd. dans *Studies in the Arts at Sinai*, no. 12; "Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art," *JÖB* 21 (1972), 279–293, rééd. dans *Studies in the Arts at Sinai*, no. 13; "Les icônes de la période des Croisés," dans K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaya, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov et T. Voinescu, *Les icônes* (Paris 1982), 201–206; "Crusader Icons and Maniera Greca," dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter (Vienne 1984), 143–170.

[3] "L'art byzantin en Belgique en relation avec les Croisades," *RBAHA* 56 (1987), 13–47. En 1990, j'ai présenté une ébauche du présent article au symposium "Byzantine Art and the West," Columbia University, New York.

[4] J. Lafontaine-Dosogne, "Le *Diptychon Leodiense* du consul Anastase (Constantinople, 517) et le faux des Musées royaux d'Art et d'Histoire," *RBAHA* 49–50 (1980–81), 5–19. La Fig. 1 reproduit le faux diptyque dans son coffret néo-gothique.

[5] Cf. W. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3e éd. (Mayence 1976), nos. 153, 154 et 217; J. Lafontaine-Dosogne, *Sculptures du haut Moyen Age sur ivoire, sur bois et sur pierre*, Guide du visiteur Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2e éd. (Bruxelles 1986), 4, figs. 1–3. Pour le diptyque de Genoels-Elderen, voir aussi ma notice dans *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture A.D. 600–900*, éd. L. Webster et J. Backhouse (Londres 1991), 182–183.

[6] Cf. É. Sabbe, "L'importation des tissus orientaux en Europe occidentale au haut Moyen Age (IXe et Xe siècles)," *RBPH* 14 (1935), 811–848, 1261–1288.

taient des vêtements de soie et même de pourpre ou brodés d'or; certains hommes aussi s'en vêtaient, ce que Charlemagne ridiculisait. Les souverains se paraient de tissus de pourpre lors des solennités. Le luxe de certains moines en ce domaine a été stigmatisé, mais Sédulius de Liège (840–884) considère comme un signe d'avarice de porter une vulgaire *pellicia tunica* (tunique de peau) au lieu d'un habit de pourpre. Il a été démontré que la soie fut d'un usage répandu dans la mode féminine, et même masculine, du VIIIe au IXe siècle. Les relations avec Byzance et l'Orient n'ayant fait qu'amplifier, il en alla sûrement de même par la suite. Il s'agissait donc d'une énorme quantité de textiles qui ont péri, sauf ceux qui ont servi à envelopper de saintes reliques ou des corps de souverains. Outre le commerce, certaines circonstances historiques, ainsi que les relations diplomatiques assorties de cadeaux faits par l'empereur byzantin aux ambassadeurs et visiteurs occidentaux, ont favorisé l'apport de pièces byzantines en Occident. L'Italie y a joué un rôle considérable. On se souviendra que Ravenne resta un exarchat byzantin et que Rome fut sous la domination byzantine jusqu'au milieu du VIIIe siècle; le Sud demeura en partie grec plus longtemps encore. Charlemagne, le "nouveau Constantin," semble avoir évité les références directes à son rival byzantin, mais lorsqu'il éleva Louis le Pieux à la dignité de co-empereur, il adopta le cérémonial qu'avait employé Michel Ier pour l'élévation de son fils Théophylacte. Charles le Chauve, quant à lui, apparut au concile de Pontion en 876 "paré et couronné à la manière grecque."[7] Le plan de la chapelle palatiale d'Aix et ses portes de bronze sont clairement d'influence byzantine. Les empereurs germaniques avaient de nombreux liens avec l'Italie et Rome, où ils se faisaient couronner par le pape. Plus tard, nous y viendrons, les Croisades jouèrent un rôle essentiel dans les relations entre Byzance et l'Occident.

La Germanie reçut aussi l'influence byzantine de manière plus directe. Otton Ier le Grand, qui se fit également le champion de la rénovation de l'*imperium*, prétendit à l'égalité avec l'empereur chrétien d'Orient. Il demanda aux Byzantins pour son fils et co-empereur la main d'une princesse porphyrogénète, mais il n'obtint qu'une nièce de Jean Ier Tzimiskès, Théophano, qu'Otton II épousa à Rome en 972. Pour préparer ce mariage, une ambassade fut menée à deux reprises par Liutprand de Crémone, qui a laissé de Constantinople et des moeurs byzantines une description pleine d'étonnement—il se fit aussi arrêter par la douane byzantine parce qu'il sortait frauduleusement des pièces de soie de pourpre. Théophano assuma la régence après la mort de son époux et se montra une excellente impératrice: selon le mot de Demus, elle n'était pas née dans la pourpre mais fut une impératrice-née.[8] Elle avait sûrement apporté avec elle des objets d'art somptuaire, et elle-même et son entourage firent appel à des artistes grecs. L'art byzantin, somptueux et raffiné, exerça une véritable fascination.

La pièce la plus suggestive de la politique des Ottoniens est la plaque d'ivoire de 982, représentant le couronnement d'Otton II et de Théophano par le Christ, conservée au Musée de Cluny (Fig. 2).[9] Le Christ, sur un marchepied et d'une taille très élevée, bénit Otton et Théophano qui portent les vêtements et les couronnes impériaux byzantins et sont désignés par des inscriptions inspirées de la titulature byzantine et combinant les lettres grecques et latines: OTTO / IMP(erator) P(o)MAN(orum) / A(ugustu)C et ΘEO/ΦANΩ / IMP(eratrix) A(ugustu)C (*sic*). Or, l'empereur byzantin n'avait reconnu à l'ottonien que le titre d'*Imperator Francorum*. Le personnage prosterné aux pieds du Christ, sous l'empereur, était sans doute le moine calabrais Jean Philagathos, évêque de Plaisance et artisan du rapprochement de l'empire d'Occident avec celui d'Orient, qui serait le donateur de la plaque. L'inscription grecque dans le champ se réfère à lui, et suit une formule byzantine courante: K(υρι)E / BO/HΘ(ε)I / T(ῳ) C(ῳ) / Δουλ(ῳ) / IΩ(αννη) / X / Ω / AME / M. S'il ne me paraît pas possible que la pièce ait été exécutée à Constantinople, elle a dû l'être en Italie ou en Germanie, sans doute par un artiste grec. En tout cas, elle suit une iconographie purement byzantine, comme le prouve la comparaison avec la plaque du Cabinet des Médailles représentant le couronnement par le Christ de Romain II et Eudocie (945–949).[10] L'oeuvre byzantine présente une composition mieux équilibrée et un style beaucoup plus raffiné. Il existe d'autres portraits officiels des Ottoniens où ceux-ci sont revêtus des insignes impériaux empruntés à Byzance, en particulier dans les manuscrits.[11]

Dans ses remarquables recherches sur l'héritage by-

[7] J. Beckwith, "Byzantine Influence of Art at the Court of Charlemagne," dans *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, vol. III, *Karolingische Kunst* (Düsseldorf 1965), 288–300.

[8] Demus, *Byzantine Art and the West* (comme dans n. 1), 80–81, 84–85. Cf. mon article "Die byzantinische Kunst nach dem Ikonoklasmus bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts," dans *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends* (Cologne 1991), vol. II, 63–85.

[9] Cf. J.-P. Caillet, *L'Antiquité classique, le haut Moyen Age et Byzance au Musée de Cluny* (Paris 1985), 141–143. Pour la transcription de l'inscription de Jean, on pourrait préconiser, plutôt que le datif, l'accusatif qui est fréquent à l'époque mésobyzantine.

[10] Les deux plaques sont confrontées par Demus, *Byzantine Art and the West* (comme dans n. 1), figs. 80 et 81. L'ivoire de Romain a été attribué à Romain IV, plus d'un siècle plus tard, par I. Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory," *DOP* 31 (1977), 305–325, mais la date ne semble pas convenir au type imberbe de l'empereur. Placée au milieu du Xe siècle, cette plaque fournit un antécédent précis pour celle d'Otton et Théophano.

[11] L. Grodecki, F. Mütherich, J. Taralon et F. Wormald, *Le siècle de l'an mil* (Paris 1973), 87ss. et notamment figs. 78 et 81. Voir aussi le sceau d'Otton III à Heidelberg, Demus, *Byzantine Art and the West* (comme dans n. 1), fig. 82.

zantin des empereurs ottoniens, le savant allemand Hans Wentzel[12] a tenté de regrouper autour de la personne de Théophano nombre de pièces byzantines conservées en Allemagne, une tentative intéressante mais forcée et qui l'entraîne à en dater trop du Xe siècle. En effet, à côté de pièces datées avec certitude, beaucoup ne peuvent l'être qu'approximativement et certaines sont toujours en discussion. Du point de vue de la méthodologie, il convient aussi de tenir compte du fait que certaines oeuvres datant effectivement du Xe–XIe siècle sont arrivées plus tardivement dans la région, en particulier à l'occasion des Croisades. Sur le plan des techniques, il s'agit essentiellement d'oeuvres transportables: manuscrits, ivoires, orfèvreries et bijoux, textiles, qui ont exercé une influence à la fois iconographique et stylistique. La peinture monumentale byzantine a pu être connue par des carnets de modèles, mais aucun ouvrage de ce genre n'a été conservé, et l'influence byzantine dans ce domaine n'est vraiment attestée qu'à la période romane.[13] Les icônes peintes, qui ne sont pas conservées en grand nombre pour l'époque, n'ont guère dû être diffusées en Occident, sans doute pour des raisons religieuses. Quant à la sculpture, surtout de caractère architectonique à Byzance, son apport paraît limité à l'Italie.

La production des divers centres de manuscrits illustrés ottoniens, qui reste imprégnée de la tradition carolingienne, porte la marque de l'influence byzantine tant dans l'iconographie religieuse qu'impériale—mais non profane, car la variété typologique des manuscrits byzantins ne s'y reflète guère. Les visages du Christ et de la Vierge dans le *Codex aureus* de l'Escorial ont peut-être même été exécutés par un Grec; celui du Christ a été rapproché d'une miniature du Ménologe de Basile II. Les évangélistes figurés à la manière de philosophes antiques de manuscrits byzantins tels que le Stauronikita 43 à l'Athos ou le Gr. 21 à Saint-Pétersbourg ont fréquemment inspiré les miniaturistes germains.[14] Le cycle christologique qui se développe dans le Codex Egberti à Trèves, exécuté à Reichenau vers la fin du Xe siècle, trouve ses modèles dans des manuscrits mésobyzantins.[15] Des formules byzantines ont été utilisées pour des représentations impériales, en particulier d'Otton II et Otton III, dans de superbes manuscrits. On y trouve aussi ce dernier en proskynèse devant le Christ, de même que l'archevêque Éverger de Cologne devant les apôtres Pierre et Paul.[16]

Les ivoires byzantins, qui offrent une typologie variée et sont utilisés tant dans le domaine profane que religieux, semblent avoir gagné facilement l'Occident, où ils ont parfois trouvé d'autres fonctions. Les triptyques ont souvent perdu leurs volets et les parties centrales ont été assimilées à des plaques, lesquelles ont servi—bien plus souvent qu'à Byzance—à orner des reliures. Plusieurs manuscrits impériaux ottoniens en offrent des exemples: la Dormition de la Vierge (Xe siècle) sur l'Évangéliaire d'Otton III à Munich; deux plaques représentant le Christ et la Vierge (début du XIe siècle) ayant servi de reliure au livre de prières dit de Henri II à Bamberg;[17] une Hodigitria en buste, avec traces de dorure, sur un Évangéliaire de la Reichenau à Leipzig; vers l'an mil, une plaque à quatre scènes insérée dans la reliure de l'Évangéliaire d'Adelheid, fille d'Otton II et de Théophano, à Quedlinburg; une partie de triptyque avec l'Hodigitria qui a pu appartenir à Théophano, à Iéna.[18] Les ivoires ont ainsi diffusé des thèmes iconographiques, principalement de la Vierge, le plus souvent avec l'Enfant mais aussi d'épisodes christologiques. Quant aux coffrets, ils ont souvent servi à contenir des reliques en Occident, même si leur décor était profane.

La somptueuse orfèvrerie byzantine, en or et en argent, ornée d'émaux cloisonnés, de pierres et de perles, paraît avoir davantage influencé l'Occident par les formes—croix à double traverse, coffrets-reliquaires, etc.—que par les techniques. Ainsi ces émaux, dont un petit nombre seulement semble être arrivé en Occident au Xe–XIe siècle, n'ont fait l'objet que d'une production rare et limitée à l'Italie du Nord et à la Germanie, comme les croix de l'abbesse Mathilde ou le grand médaillon de saint Séverin à Cologne,[19] et encore l'intervention d'artisans grecs est-elle possible. L'inspiration byzantine se

[12] H. Wentzel, "Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophano," *Aachener Kunstblätter* 43 (1972), 11–96; idem, "Byzantinische Kleinkunstwerke aus dem Umkreis der Kaiserin Theophano," *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), 43–86. Cf. aussi J. Lafontaine-Dosogne, "The Art of Byzantium and Its Relation to Germany in the Time of the Empress Theophano," dans *The Empress Theophano, Byzantium, and the West: Europe at the End of the First Millennium* (Cambridge et Hernen sous presse).

[13] Le Catalogue de Saint-Gall (MS. 48, X^e–XIe s.) ne comporte pas de dessins mais une description d'images d'un évangéliaire byzantin; cf. G. Cames, *Byzance et la peinture romane de Germanie* (Paris 1955), 11, 247–267. Les fresques de Saint-Georges d'Oberzell, à la fin du Xe siècle, accusent cependant une influence byzantine au niveau du cycle christologique. Cf. O. Demus, *La peinture murale romane* (Paris 1970), passim.

[14] Cf. Demus, *Byzantine Art and the West* (comme dans n. 1), 79, 81, figs. 78, 79; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), figs. 111–118; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art* (Harmondsworth 1970), 94–96. Cf. *Le siècle de l'an mil* (comme dans n. 11), figs. 118, 119.

[15] Cf. *Codex Egberti der Stadtbibliothek in Trier*, Facsimile, 2 vols., éd. H. Schiel (Bâle 1960); A. Boeckler, *Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau* (AbhMünch, Hist.Kl., N.F., 52) (Munich 1961), 7ss.; Mütherich dans *Le siècle de l'an mil* (comme dans n. 11), 123 et passim.

[16] Cf. *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800–1400* (Cologne et Bruxelles 1972), E 15; *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, éd. A. Legner, cat. d'expos. (Cologne 1985), vol. I, B 3. Cf. *Le siècle de l'an mil* (comme dans n. 11), figs. 78, 80, 81, 107.

[17] Cf. D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium* (Londres 1959), nos. 119 et 154.

[18] Cf. J. Flemming, *Byzantinische Schatzkunst* (Berlin 1979), 75–76, fig. 14; 77–78, figs. 25–26; 76–77, figs. 15–18.

[19] Cf. M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Age occidental* (Fribourg 1972), 49ss., figs. 17ss. Pour le médaillon, *Ornamenta Ecclesiae* (comme

marque dans les ornements émaillés du plat de reliure du *Codex aureus* d'Echternach (Trèves, 985–991), où figurent, sur or repoussé, Otton III et l'impératrice-mère Théophano. La couronne ornée d'émail sur or de Théophano, qui était certainement byzantine, a été postérieurement démantelée: des plaquettes (à sujets religieux) en provenant ont orné au début du XIe siècle la reliure du livre des Péricopes de Henri II à Munich.[20] Aucune couronne impériale byzantine n'est conservée, mais celles que des empereurs avaient offertes à André de Hongrie et à Géza Ier en apportent de précieux témoignages, intéressants par leur iconographie impériale et profane.[21] Si l'un des deux reliquaires émaillés de saint Dimitrios à Halberstadt peut être arrivé en Germanie à l'époque de Théophano, ce n'est pas le cas de la somptueuse staurothèque de Limburg-an-der-Lahn, de 960 environ, qui fut ramenée par le croisé Ulrich von Uelmen après la prise de Constantinople en 1204.[22] La superbe patène d'Halberstadt en argent doré ornée d'une Crucifixion, du milieu du XIe siècle, a probablement été apportée par l'évêque Konrad à la même époque. De tels objets n'ont pas été imités, mais certains ont pu être utilisés pour une autre fonction, comme le riche artophorion d'Aix-la-Chapelle, en argent doré et niellé (de la deuxième moitié du Xe siècle mais peut-être arrivé à l'époque des Croisades), qui fut converti en un reliquaire d'Anastase le Persan.[23]

La verrerie byzantine est surtout connue, de même que des objets de culte en pierre dure, par le trésor de San Marco à Venise.[24] Ces techniques sont représentées en Germanie par des objets peu nombreux et relativement modestes, petits flacons en onyx et en cristal. Les verres dits de sainte Hedwige qui avaient été placés au Xe siècle ne semblent pas antérieurs au XIIe.[25] Le cristal de roche, relativement peu utilisé par les Byzantins (pourtant Basile Ier aurait offert un "grand objet en cristal" à Louis le Germanique en 872), est représenté par des flacons, certains à parfums, joliment travaillés mais sans éléments figuratifs, à Cologne, Essen, Quedlinburg etc.[26]

Les textiles de soie constituent, à cette époque, une activité artistico-commerciale de premier plan, dont Constantinople reste le grand centre, à côté d'une production provinciale. Les soieries servaient non seulement à la confection de vêtements mais aussi de tentures, rideaux et portières pour les demeures et les églises, ce qui explique que beaucoup soient de qualité lourde. Il s'agissait d'achats à des marchands italiens, d'acquisitions sur place ou de "cadeaux diplomatiques." D'autres circonstances étaient moins pacifiques: vers le milieu du XIIe siècle, le Normand Roger II, roi de Sicile, captura des tisserands grecs à Thèbes et à Corinthe et les ramena dans ses ateliers de Palerme. La plupart des exemples connus—qui sont des samits, sorte de sergés—se trouvent dans des trésors d'églises d'Europe occidentale ou en proviennent pour les raisons déjà évoquées.[27] Certaines sont heureusement datées des Xe et XIe siècles par des noms d'empereurs, ce qui les définit comme des productions du Palais. La plus ancienne se réfère à Léon VI le Sage, au début du Xe siècle (soie aux lions jadis à Auxerre), une autre à Romain Ier Lécapène et son fils Christophe, en 921–923 (jadis à Sieburg, aujourd'hui à Berlin-Köpenik).[28] Le thème du lion, animal héraldique ou symbole de souveraineté, apparaît sur plusieurs exemplaires, dont le plus beau est celui de la châsse de saint Héribert à Cologne; ses inscriptions mentionnent Basile II et Constantin VIII (976–1025). Autres symboles impériaux, les aigles sont fréquents; ils se déploient sur la superbe chasuble de saint Albuin à Brixen-Bressanone. Citons encore les éléphants caparaçonnés de la soie introduite dans la tombe de Charlemagne à Aix-la-Chapelle vers l'an mille, et dont l'inscription précise qu'elle fut tissée dans l'atelier impérial du Zeuxippey[29] (il faut déplorer que cette oeuvre fameuse ne soit plus visible, ayant été replacée dans la châsse en octobre 1988). Ces motifs animaliers sont

dans n. 16), vol. II, E 43; pour la croix, vol. I, B 1. J'ai reconsidéré ce problème dans "Émail et orfèvrerie à Byzance, au Xe–XIe siècle, et leur relation avec la Germanie," dans *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu* (Cologne 1993), 61–78.

[20] Cf. *Rhin-Meuse* (comme dans n. 16), C 2. Pour la couronne de Théophano, Kl. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert* (Recklinghausen 1967), 82, 87, pl. 26. Des émaux byzantins ont orné d'autres reliures; cf. Wentzel, "Byzantinische Erbe" (comme dans n. 12), 40, fig. 43a.

[21] Cf. Beckwith, *Early Christian Art* (comme dans n. 14), 98–99, figs. 182, 183; Wessel, *Emailkunst* (comme dans n. 20), 98ss., figs. 32, 37.

[22] Cf. Flemming, *Schatzkunst* (comme dans n. 18), 66–68, figs. 19–24; pour la staurothèque, Wessel, *Emailkunst* (comme dans n. 20), no. 22, et Talbot Rice, *Art of Byzantium* (comme dans n. 17), nos. 123–126.

[23] Pour la patène, Flemming, *Schatzkunst* (comme dans n. 18), 69–70, figs. 43–45; Talbot Rice, *Art of Byzantium* (comme dans n. 17), no. 136. Pour le reliquaire, *Splendeur de Byzance* (Europalia 82, Hellas/Grèce), ed. J. Lafontaine-Dosogne, cat. d'expos. (Bruxelles 1982), O. 20; *Ornamenta Ecclesiae* (comme dans n. 16), vol. III, H 12.

[24] *Il tesoro di San Marco,* sous la dir. de H. R. Hahnloser, vol. II, *Il tesoro e il museo* (Florence 1971); *Le trésor de Saint-Marc de Venise* (Paris 1984), passim.

[25] Cf. Wentzel, "Kleinkunstwerke" (comme dans n. 12), 48ss.; idem, "Byzantinische Erbe" (comme dans n. 12), 70ss. Pour les verres de sainte Hedwige, cf. infra, p. 187 et n. 46.

[26] Regroupés par Wentzel, "Byzantinische Erbe" (comme dans n. 12), figs. 50–57. Pour Basile Ier, cf. *Trésor de Saint-Marc* (comme dans n. 24), 117.

[27] Cf. Beckwith, *Early Christian Art* (comme dans n. 14), 99–101, figs. 184–187.

[28] Dans sa notice sur la soie de Cologne (ci-dessous) dans *Ornamenta Ecclesiae* (comme dans n. 16), vol. II, E 94, L. von Wilckens signale la présence du tissu de Sieburg au Kunstgewerbemuseum de Köpenick.

[29] Pour Cologne, cf. Beckwith, *Early Christian Art* (comme dans n. 14), 99, fig. 185; pour Brixen, J. Beckwith, *The Art of Constantinople* (Londres 1961), 100–101, fig. 129.

d'une remarquable efficacité décorative—ils ont pu influencer d'autres techniques, comme une page ornementale aux lions de l'Évangélaire d'Echternach (vers 1039).

Des représentations humaines, impériales et religieuses, sont également attestées par les sources. La soie de l'évêque Gunther en apporte un témoignage unique et splendide, représentant le triomphe de Basile II avec les personnifications de Constantinople et d'Athènes, probablement après sa victoire définitive sur les Bulgares en 1017.[30] Il est évident que de telles pièces ne pouvaient être commercialisées. Gunther l'acquit sans doute lors de sa visite dans la capitale byzantine en 1064–65, mais à sa mort, elle fut utilisée pour son suaire. Dans d'autres cas, surtout à la période suivante, des tissus byzantins servirent à la confection de chasubles pour des dignitaires ecclésiastiques. Ils ne manquèrent pas d'influencer l'Occident par leurs motifs décoratifs, quoiqu'ils n'aient guère suscité d'imitations en Germanie, au contraire de pays plus méridionaux où se cultivait le ver à soie, comme la Sicile et l'Espagne.

C'est également dans le domaine des textiles que des pièces byzantines sont attestées dans la région mosane au haut Moyen Age. Les plus anciens qui soit datables sont les fragments aux monogrammes de l'empereur Héraclius (610–641) à Liège, provenant de la châsse de sainte Madelberte dans l'ancienne cathédrale Saint-Lambert (les reliques de Madelberte, morte en 684 à Maubeuge, furent transférées à Liège en 720 par saint Hubert). La redécouverte en 1982 de fragments portant clairement ces monogrammes (Fig. 3), indice d'une production impériale, est venue apporter la confirmation d'une identification qui avait parfois été contestée. De la même châsse ont été sortis des fragments avec scènes de chasse en médaillons, sans doute du VIIe–VIIIe siècle.[31] De belles soieries à fond pourpre conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire proviennent de la châsse de sainte Landrade (680–690) et de saint Amour (VIIIe–IXe siècle) à Munsterbilzen, dans le Limbourg belge, et sont du VIIe–VIIIe siècle. L'une montre des quadriges en médaillons et des biges dans les écoinçons, un thème de victoire à connotation impériale, l'autre de rares tigres affrontés autour d'un arbre dans des médaillons tangents; une autre encore, ornée de sémourves, du VIIIe siècle, a été acquise en 1894.[32] On ne sait comment ni sous quelle forme ces oeuvres anciennement attestées dans la région y sont parvenues. Il en va de même de la croix-pectorale double dite de saint Badilon à Leuze, du VIIIe ou du IXe siècle, qui s'y trouve depuis cette dernière date.[33]

A partir du XIe siècle, des relations avec Byzance s'instaurent de manière plus directe, en particulier à l'occasion des pèlerinages aux *loca sancta*, comme celui de Poppon, abbé du monastère double de Stavelot-Malmedy, ou celui de Robert le Frison, comte de Flandre, qui partit en 1086 et revint en 1090 après être passé par Constantinople où il rencontra l'empereur Alexis Ier. Il lui envoya par la suite un contingent pour l'aider à lutter contre les Turcs. Puis vinrent les Croisades. En 1096, Godefroid de Bouillon conduisit l'armée des chevaliers de la Meuse et du Rhin jusqu'à Jérusalem; après sa mort, son frère Baudouin de Boulogne fonda le royaume latin de Jérusalem. Les croisés des trois premières Croisades ne s'étaient pas attardés à Constantinople. Certains, comme Philippe d'Alsace, comte de Flandre, reçurent toutefois des cadeaux et des reliques lors de leur passage dans la cité, d'autres ramenèrent des reliques de Syrie-Palestine.[34]

En marge des Croisades proprement dites, les relations deviennent plus nombreuses avec Constantinople. Un exemple fameux est celui de Wibald, abbé de Stavelot, qui se rendit par deux fois auprès de Manuel Ier Comnène en tant qu'ambassadeur de l'empereur germanique Frédéric Barberousse, en 1155–56 et 1157–58. Il mourut d'ailleurs sur le chemin du retour, et fut ramené et enterré à Stavelot. Les sources précisent que Wibald avait rapporté de la capitale byzantine des reliques et des soieries.[35] On n'a pas conservé trace des soieries—ou elles n'ont pas pu être identifiées—mais bien de certaines reliques. Il semble, en effet, qu'il ramena en 1156 les deux petits triptyques-reliquaires byzantins de la sainte Croix, ornés d'émaux, qu'il fit enchâsser dans un grand triptyque en laiton, argent et émail, qui est peut-être l'oeuvre du fameuse orfèvre mosan Godefroid de Huy. Ce fleuron de l'ancienne abbaye de Stavelot, qui se trouve depuis 1914 à la Pierpont Morgan Library de New York,[36] offre un exemple exceptionnel de l'association étroite et consciente de l'art byzantin et de l'art occidental. Les deux reliquaires byzantins, qui datent de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle, et non seulement les reliques, sont mis en évidence dans la partie

[30] Cf. S. Müller-Christensen, *Das Bamberg Günthertuch* (Bamberg 1966).

[31] Cf. O. J. Thimister, *Histoire de la collégiale Saint-Paul*, 2e éd. (Liège 1890), 246; *Oeuvres maîtresses du Musée d'Art religieux et d'Art mosan* (Liège 1980), F 8 et F 10; *Splendeur de Byzance* (comme dans n. 23), Tx. 1 et Tx. 6.

[32] Cf. *Splendeur de Byzance* (comme dans n. 23), Tx. 3, Tx. 8 et Tx. 11.

[33] Cf. Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 46 et n. 83.

[34] Cf. l'introduction historique de mon "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 13ss., avec bibliographie.

[35] Ibid., 16; J. Stiennon et J. Deckers, *Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey (1130–58)* (Stavelot 1982), qui fournit les sources textuelles.

[36] Cf. W. Voelkle, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross* (New York 1980); Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 16ss.

dormante du triptyque, dont ils commandent l'ordonnance. Du point de vue iconographique, en effet, les personnages de Constantin et d'Hélène, figurés sur la plus grande des staurothèques, ont donné lieu au double cycle de la légende de Constantin sur le volet gauche et de l'invention de la Croix par Hélène sur le volet droit.

Les reliquaires byzantins de la sainte Croix se présentent souvent sous forme de triptyques et des artistes occidentaux se sont inspirés de cette formule. Dans le triptyque d'Annon, au trésor de la cathédrale de Cologne, la croix centrale et les volets sont des oeuvres byzantines du milieu du XIIe siècle, tandis que le montage est un travail colonais de 1240 environ. Le beau triptyque de l'église Sainte-Croix à Liège (1160–70) (Fig. 4) contient une croix qui serait un don du début du XIe siècle.[37] Mais le fait qu'elle ait été enchâssée plus tard dans un grand triptyque, dont la disposition et certains motifs iconographiques sont d'inspiration byzantine, est à mettre en relation avec la mise en valeur des reliques rapportées des Croisades qui se pratiquait à cette époque. On notera que les deux anges sont désignés par les inscriptions VERITAS et JVDICIVM: ce sont des noms de vertus, lesquelles n'apparaissent pas dans l'art byzantin dans un tel contexte; il y a donc là une interprétation originale des modèles, correspondant aux tendances spirituelles occidentales. Le tableau-reliquaire avec triptyque central du trésor de Notre-Dame à Tongres, d'exécution liégeoise vers 1180, comporte des thèmes se rapportant à l'empereur Héraclius et à sa croisade contre les Perses, qui relèvent d'un modèle byzantin.[38]

D'autres reliquaires byzantins sont des coffrets plats munis d'un couvercle à glissière. Le plus bel exemple en est la staurothèque de Limburg, déjà mentionnée. Le couvercle et l'intérieur avec le *loculus* de la relique sont ornés d'émaux et de pierreries, tandis que le revers est traité plus simplement en argent doré et repoussé. Une formule analogue se retrouve dans la staurothèque Martin le Roy, au Louvre (Fig. 5), qui provient d'une ancienne abbaye du pays de Liège, quoique avec moins de somptuosité.[39] La plaque centrale en argent doré, représentant la Crucifixion, est byzantine; elle est arrivée à une date indéterminée, mais antérieure à celle du coffret plat avec couvercle à glissière qui la contient, et qui est orné d'émaux champlevés sur cuivre et de filigranes de caractère mosan, du début du XIIIe siècle. On peut en conclure que la plaque byzantine a été rapportée à l'époque des Croisades et insérée dans un coffret d'exécution locale imitant une staurothèque byzantine.

En 1204, les croisés de la IVe Croisade, détournée de son but religieux, s'étaient en effet emparés de la capitale byzantine et y avaient établi un empire latin qui dura jusqu'en 1261. La reine des villes fut honteusement pillée et saccagée, et ses richesses furent partagées entre les occupants. Beaucoup d'objets précieux gagnèrent alors l'Occident. On sait que les Belges ont joué un rôle important dans ces événements puisque Baudouin, comte de Flandre et de Hainaut, fut empereur en 1204–1205 et que son frère Henri de Namur lui succéda jusqu'en 1216; ces souverains et leur entourage envoyèrent des reliques et divers objets dans nos régions. Parmi les oeuvres arrivées dans ces circonstances, certaines sont conservées, d'autres sont attestées par les sources. Ainsi Baudouin envoya un fragment de la Croix à son frère Philippe le Noble, comte de Namur, qui le donna à l'abbaye de Floreffe (il fut placé en 1254 dans le riche polyptyque-reliquaire du Louvre), tandis que son frère Henri envoya à Namur, en 1206 et 1207, "due spine de corona Domini" (qui furent insérées un peu plus tard dans la fastueuse couronne du trésor de la cathédrale Saint-Aubain), ainsi que quatre fragments du saint bois disposés dans un superbe reliquaire en or, lequel n'a pas laissé de trace.[40]

Ce sont surtout les reliques de la sainte Croix—et leurs précieux reliquaires—qui intéressaient les Latins. Deux croix-reliquaires arrivèrent ainsi à Tournai et à Eine. La magnifique croix conservée au trésor de la cathédrale de Tournai (Fig. 6) fut apportée par le croisé Jean de Bliaux en 1205.[41] C'est un boîtier à couvercle coulissant en épaisses lames d'or, orné de pierres précieuses et semi-précieuses, et bordé de perles; à la croisée de l'avers, un cristal de roche protège la relique, tandis qu'au revers, l'élément correspondant a été remplacé par un émail français du XIVe siècle. Jadis considérée comme mérovingienne puis comme byzantine de haute époque, j'estime, à la suite d'une étude comparative serrée, qu'elle doit être placée entre le VIIIe et le Xe–XIe siècle, une datation de l'époque iconoclaste n'étant pas à exclure pour ce bel objet aniconique. La croix en or aux bouterolles émaillées de l'église Saint-Éloi (Sint-Eligius) à Eine-Audenarde (Fig. 7) provenait du monastère de la Vierge Kecharitomeni à Constantinople et fut donnée au chapitre d'Eine entre 1216 et 1220.[42] Moins spectaculaire mais raffinée, elle est pourvue d'inscriptions qui permettent de l'attribuer à une princesse porphyrogénète nommée Marie, soeur de l'historienne Anne Comnène. En rapprochant cette croix de celle de Irène Doukas au trésor de San Marco et aussi

[37] Ibid., 18 et 34; *Ornamenta Ecclesiae* (comme dans n. 16), vol. III, H 36 et H 37. Cf. Ph. Verdier, "A Thirteenth-Century Reliquary of the True Cross," *BClevMus* 69 (1982), 96, figs. 6, 7; idem, "Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier," *CahCM* 16 (1973), 105ss.

[38] Cf. Verdier, "Thirteenth-Century Reliquary" (comme dans n. 37), 101, figs. 14, 15.

[39] Cf. supra p. 184 et n. 22. Pour la staurothèque du Louvre, cf. Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 36–39, fig. 18.

[40] Ibid., 13ss.

[41] Ibid., 28–33, fig. 11.

[42] Ibid., 33–34, fig. 14; E. Voordeckers et C. Milis, "La croix byzantine d'Eine," *Byzantion* 39 (1969), 456–488.

de celles de Santa Barbara à Mantoue et d'Annon à Cologne, j'ai proposé un regroupement de quatre croix de la première moitié du XIIe siècle, qui sont sans nul doute sorties des ateliers du palais impérial.[43] Quant au couvercle de la staurothèque de la collection Féron-Stoclet à Bruxelles, du XIe ou du XIIe siècle, il a été acquis à une époque récente et provient de l'église Santo Stefano à Venise, où le doge Morosini l'aurait apportée de Constantinople.[44]

Plusieurs autres reliques de la sainte Croix ont été insérées dans des oeuvres d'art mosan, surtout des croix à double traverse des XIIe et XIIIe siècles. Le cas de la croix du trésor d'Oignies est particulièrement intéressant à cet égard, car, en outre, des médaillons émaillés byzantins représentant l'Hétimasie et des bustes de saints, probablement du XIe siècle, y ont été remployés (Fig. 8).[45] Ce trésor a été en grand partie conservé chez les Soeurs de Notre-Dame à Namur. Il provient d'un prieuré de l'Entre-Sambre-et-Meuse où la mystique Marie avait attiré l'intérêt du clerc parisien Jacques de Vitry; celui-ci, qui fut légat pontifical en Syrie et évêque de Saint-Jean d'Acre en 1216, enrichit le prieuré de reliques provenant de l'Orient. C'est à lui que l'on doit, vraisemblablement, une petite boîte-reliquaire en or représentant la Crucifixion et contenant du "sang du Christ," et surtout les fragments de la sainte Croix et les médaillons dont il vient d'être question. Il en va sans doute de même de deux verres moulés aux reliefs taillés à la meule de la série dite de sainte Hedwige, seuls exemples en Belgique d'oeuvres attribuées depuis peu à Byzance (Fig. 9), ainsi que de quelques reliques enveloppées dans de petites bourses et morceaux de tissu.[46] Le trésor d'Oignies apporte donc un témoignage exceptionnel sur les objets et reliques que les Croisades avaient pu amener dans un prieuré pourtant modeste de chez nous.

Les sources mentionnent certaines oeuvres qui ne sont pas conservées—ou n'ont pas pu être identifiées—et des reliques qu'il est parfois possible de mettre en relation avec des pièces existantes. Ainsi, Jean de Gembloux, qui fut archevêque de Néopatras, fit à l'abbé de Gembloux, en 1215, une donation de reliques accompagnée d'un tissu de soie et d'or, dont nous ne savons rien. Diverses reliques avaient également été ramenées de Constantinople par Gérard de Walcourt, un des principaux conseillers d'Henri Ier: les parcelles du saint bois de la grande croix fleurdelisée postérieure, de la collégiale Saint-Materne, en faisaient probablement partie.[47] On sait encore qu'une relique du Baptiste avait été adressée à l'abbaye bénédictine de Florennes, dont ce saint était le patron, par Frédéric de Laroche, ancien chanoine de Liège devenu évêque d'Acre puis archevêque de Tyr, et mort en 1174. Le triptyque-reliquaire de la sainte Croix de Florennes du début du XIIIe siècle, conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, contient une croix à double traverse abritant des fragments du saint bois et un morceau de fer, provenant sans doute d'un instrument de la Passion. Le fait que saint Jean-Baptiste soit figuré au revers d'un des volets en vernis brun indiquerait qu'il contenait aussi sa relique. Par ailleurs, Godefroid de Huy avait exécuté, pour le chapitre de Neufmoustier, un reliquaire pour une phalange du Précurseur.[48] Les Latins ne semblent guère s'être intéressés aux reliques des saints byzantins, si ce n'est à celles du Baptiste.

En revanche, on ignore le cheminement d'une oeuvre pourtant d'importance comme la plaque d'ivoire à l'Hodigitria debout (X^e–XIe siècle) de la cathédrale de Liège, qui doit se trouver depuis longtemps dans la région.[49] Or, les types byzantins de la Vierge ont été diffusés en Occident par des modèles ou des oeuvres transportables, comme les ivoires ou les manuscrits. La dalle sculptée représentant la Vierge lactante dite de Dom Rupert à Liège, du milieu du XIIe siècle, témoigne d'une telle influence, de même que la Vierge de tendresse qui orne une des façades de la petite châsse en ivoire en forme d'église, contemporaine et provenant de Sayn en région rhénane.[50]

Dans la diffusion de l'iconographie et du style byzantins, les carnets de modèles ont joué leur rôle. Des artistes des pays du Nord se rendaient en Italie et ramenaient toute sorte de croquis dans leurs carnets, notamment des copies des mosaïques byzantines ou byzantinisantes de Venise et de Sicile. J'en rappellerai deux cas, les feuillets de Freiburg (région rhénane, vers 1200) et ceux de Wolfenbüttel (Saxe, 1225–30), qui comportent des croquis inspirés de diverses oeuvres byzantines, notamment des mosaïques de Monreale.[51] C'est par ce genre

[43] Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 34–36, figs. 15–16.

[44] Ibid., 36, fig. 17. La pièce identique conservée dans cette église est une copie.

[45] Ibid., 22–28; pour la croix, 24–26, figs. 7, 8; cf. F. Courtoy, "Le trésor du prieuré d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame à Namur et l'oeuvre du Frère Hugo," *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites* 3 (1951/52), 119–252, voir VI.

[46] Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 26, figs. 9, 10; Courtoy, "Trésor d'Oignies" (comme dans n. 45), XIV et XV. Pour des verres similaires, cf. Wentzel, "Byzantinische Erbe" (comme dans n. 12), 56ss., fig. 64:a–e (vers 1000?); et Flemming, *Schatzkunst* (comme dans n. 18), 87–89, fig. 48 (2e moitié XIIe siècle).

[47] Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 46 et 39; pour Walcourt, cf. F. Courtoy et J. Schmitz, *Mémorial de l'exposition des trésors d'art de Namur* (Namur 1930), 20–21, pls. X, XI.

[48] Lafontaine-Dosogne, "Art byzantin et Croisades" (comme dans n. 3), 18. Pour le triptyque, cf. A. Cahen-Delhaye et al., *Musées royaux d'Art et d'Histoire. Europe* (Musea nostra 12) (Bruxelles 1989), fig. pp. 32–33.

[49] Cf. *Splendeur de Byzance* (comme dans n. 23), Iv. 11 (Iv. 12 pour la plaque-soeur d'Utrecht).

[50] Cf. *Rhin-Meuse* (comme dans n. 16), J 3; pour la châsse, Lafontaine-Dosogne, *Sculptures du haut Moyen Age* (comme dans n. 5), 5, figs. 12, 13.

[51] Cf. Demus, *Byzantine Art and the West* (comme dans n. 1), 35, fig.

de filière que s'explique l'aspect byzantinisant de figures et même de scènes d'oeuvres de notre région, par exemple sur la châsse de saint Marc à la collégiale de Huy, du début du XIIIe siècle, en particulier la Fuite en Égypte.[52] Un recueil liégeois, peut-être préparé pour un psautier, conservé à Berlin, comporte des scènes de baptême qui ont été mises en relation avec les fonts baptismaux dits de Renier de Huy à Liège, mais il semble plutôt que les deux artistes aient suivi un modèle commun.[53] Quant aux fonts eux-mêmes, chef-d'oeuvre de la dinanderie mosane, ils offrent des éléments byzantinisants, au point qu'on a voulu y voir une oeuvre de la renaissance macédonienne. Mais cela n'est pas acceptable, pour des raisons à la fois typologiques—ce genre de fonts fixes n'existe pas à Byzance—iconographiques, notamment l'apparition de Dieu le Père, et technico-artistiques.[54]

La plaque d'ivoire du prince-évêque de Liège, Notger (vers 1000), doit aussi à Byzance certains éléments d'iconographie—le thème de la Vision, et de style—la souplesse des figures et le drapé, mais il n'y a pas lieu non plus d'y voir une oeuvre d'origine byzantine.[55] On peut invoquer l'influence byzantine pour d'autres ivoires, en particulier la plaque d'Amay à Liège où la disposition du Christ en buste et des symboles des évangélistes qui l'entourent en médaillons reproduit celle d'un ivoire byzantin du Victoria and Albert.[56] Dans la miniature, les indices ne s'en rencontrent qu'à la fin du XIe siècle. Ainsi, dans la Bible de Stavelot à Londres, le Maître de saint Luc adopte librement quelques formules byzantines; une miniature du Bréviaire provenant de Saint-Laurent, à Munich, reproduit fidèlement le style byzantin.[57]

L'art rhéno-mosan, peut-on dire, a certes adopté de nombreux éléments venus de Byzance, mais ne les a pas copiés servilement. Des oeuvres byzantines continueront d'être adaptées, comme le furent des soieries à dessins discrets ou même unies. C'est le cas du damas aux aigles de la chasuble de saint Bernard à Brauweiler (début du XIIe siècle), et celui du magnifique antependium de Bruxelles, provenant du couvent de Rupertsberg sur le Rhin, qui est fait d'une soie pourpre byzantine brodée de fils d'or et d'argent d'un travail local;[58] autour du Christ et des saints, des abbesses et des donateurs prosternés permettent de dater cette pièce de 1230 environ. Nous terminerons sur cette oeuvre qui mêle encore, de manière exemplaire, Byzance à l'art de nos régions (Fig. 10).

Université de Louvain-la-Neuve

36, 36ss., figs. 39, 41, 43; pour Freiburg, cf. aussi *Ornamenta Ecclesiae* (comme dans n. 16), vol. I, B 89.

[52] Cf. *Tesori dell'arte mosana (950–1250)* (Rome et Milan 1973), no. 49, pl. III; pour la Fuite, Lafontaine-Dosogne, "L'art mosan" (comme dans n. 1), fig. p. 256.

[53] Cf. *Rhin-Meuse* (comme dans n. 16), J 26 (vers milieu XIIe siècle); J. Lafontaine-Dosogne, "La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège," *CahArch* 37 (1989), 45–68, cf. 62, fig. 22.

[54] Cf. *Rhin-Meuse* (comme dans n. 16), G 1; Lafontaine-Dosogne, "L'art mosan" (comme dans n. 1), 254. Pour l'attribution à Byzance, P. Colman et B. Lhoist-Colman, "Recherches sur deux chefs-d'oeuvre du patrimoine artistique liégeois: l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy," *Aachener Kunstblätter* 52 (1984), 151–186, et ma réfutation dans "La tradition byzantine des baptistères" (comme dans n. 53).

[55] Cf. *Rhin-Meuse* (comme dans n. 16), F 9; *Tesori dell'arte mosana* (comme dans n. 52), no. 57, pl. IV; Colman et Lhoist-Colman, "L'ivoire dit de Notger" (comme dans n. 54).

[56] Cf. J. J. M. Timmers, *De kunst van het Maasland* (Assen 1971), 105–106, figs. 142, 143.

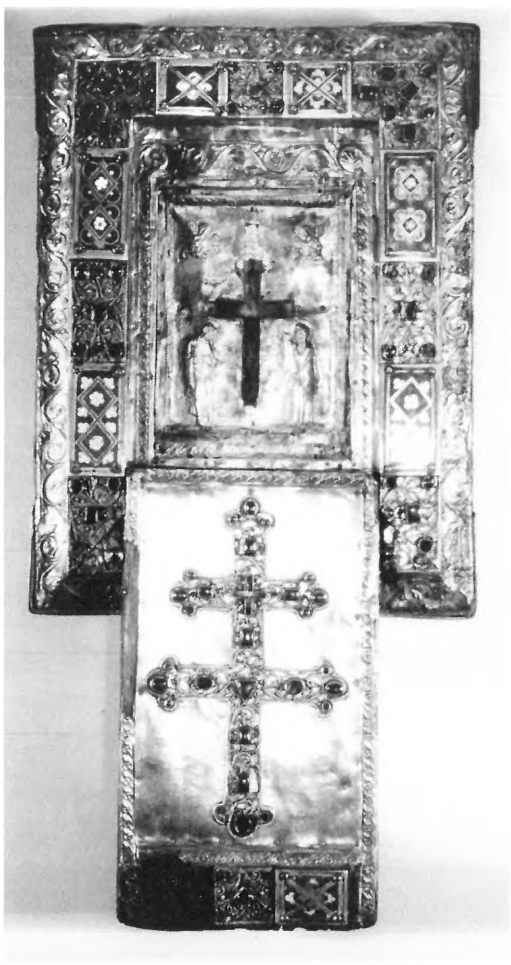
[57] Cf. J. Stiennon, "La miniatura mosana nell'XI e nel XII secolo," dans *Tesori dell'arte mosana* (comme dans n. 52), 57ss.; K. H. Usener, "Les débuts du style roman dans l'art mosan," dans *Rhin-Meuse* (comme dans n. 16), 234–237. Pour le Bréviaire, cf. *Rhin-Meuse*, fig. p. 236; Lafontaine-Dosogne, "L'art mosan" (comme dans n. 1), fig. p. 253. Pour la peinture romane, cf. Demus, *Peinture murale* (comme dans n. 13), passim.

[58] Pour la chasuble, cf. *Ornamenta Ecclesiae* (comme dans n. 16), vol. I, C 28; pour l'antependium, L. von Wilckens, "Das goldgestickte Antependium aus Kloster Rupertsberg," *Pantheon* 35 (1977), 3–10; G. Delmarcel, "Het antependium van Rupertsberg, duits borduurwerk van de 13de eeuw," *BMAH* 61 (1990), 119–131.

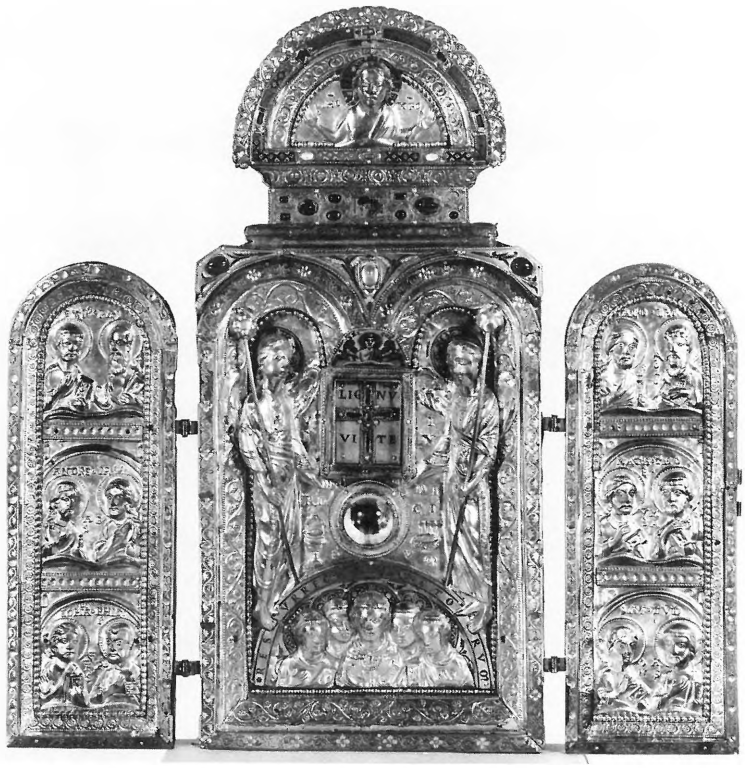
1. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, faux diptyque d'Anastase. Liège, vers 1860

2. Paris, Musée de Cluny, couronnement par le Christ d'Otton II et de Théophano, 982

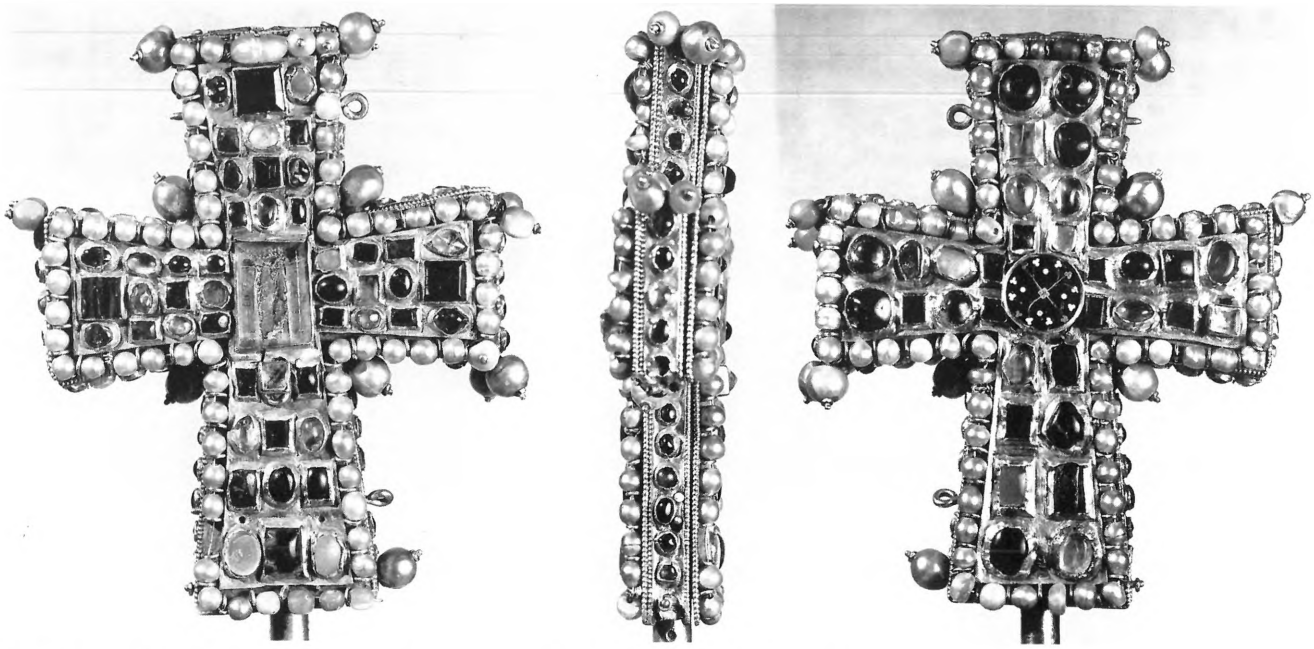
3. Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan, soierie byzantine aux monogrammes d'Héraclius, avant 641



5. Paris, Louvre, staurothèque. Byzance, XIe siècle et région liégeoise, début XIIIe siècle



4. Liège, église Sainte-Croix, triptyque-reliquaire de la sainte Croix, 1160–70



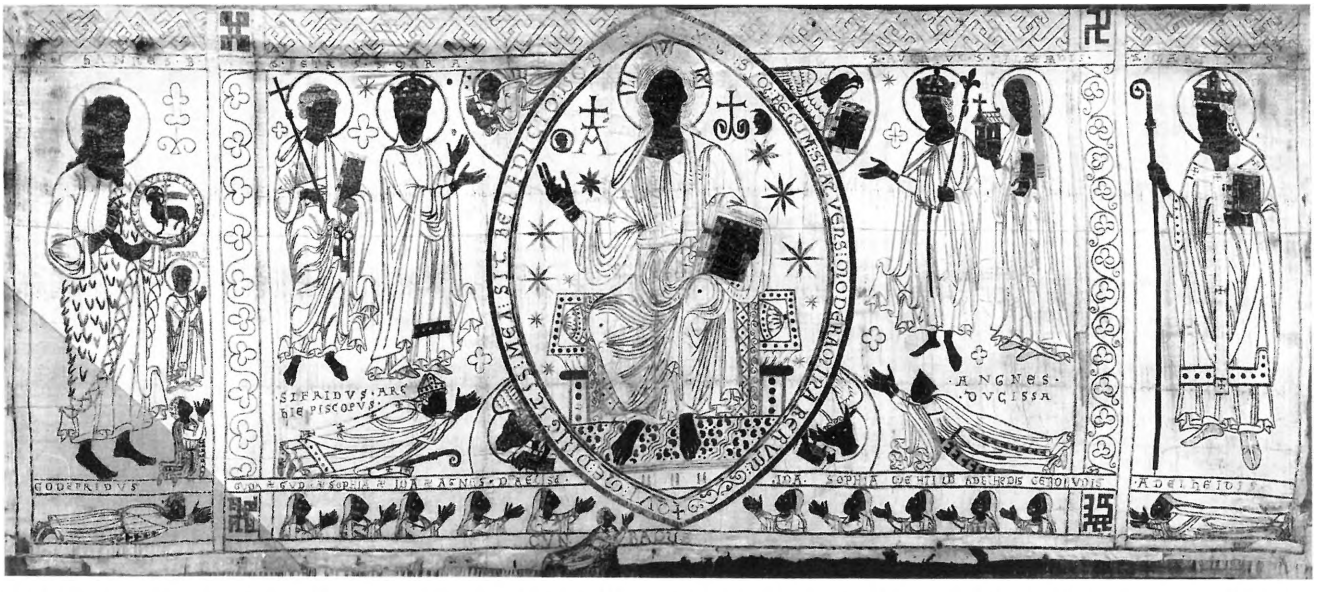
6. Tournai, trésor de la cathédrale, croix-reliquaire. Byzance, VIIIe–X^{e}/XIe siècle

7a. Eine, église Sint-Eligius, croix-reliquaire. Constantinople, début XIIe siècle

7b. Eine, église Sint-Eligius, croix-reliquaire. Constantinople, début XIIe siècle

8. Namur, trésor d'Oignies, croix-reliquaire. Entre-Sambre-et-Meuse, 1er quart XIIIe siècle, et émaux byzantins, XIe siècle

9. Namur, trésor d'Oignies, verre dit de sainte Hedwige. Byzance, XIIe siècle



10. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Antependium de Rupertsberg. Soie byzantine, broderie rhénane, vers 1230

Narrative and Exegesis in the Exodus Illustrations of the San Paolo Bible: Aspects of Byzantine Influence

ARCHER ST. CLAIR

IN A 1965 SYMPOSIUM on Byzantium and the West, Kurt Weitzmann stressed the importance of distinguishing retrospective elements in Carolingian art from those that reflect contemporary Byzantine influence and pointed to several instances in which contemporary Byzantine models influenced Carolingian ivories.[1] The paucity of surviving monuments remains a major impediment to the study of this issue, as does our inability to distinguish with certainty works of art that may have escaped destruction altogether, survived from the first post-iconoclastic period of 787–815, or been created in the period immediately following the end of iconoclasm.[2] Nonetheless, questions have been raised about the continuity, extent, and effectiveness of the imperial edicts, especially in areas remote from the center of power, and the traditional notion of the post-iconoclastic origin of certain aspects of "Middle Byzantine" imagery has begun to be reexamined.[3]

Carolingian art provides fertile ground for the study of these issues. The well-known enthusiasm of the Carolingian kings for things Byzantine, which reached a peak in the reign of Charles the Bald, included the importation and translation of Greek texts, the presence of Greeks in scriptoria, and even the wearing of Byzantine imperial garb.[4] Within this cultural setting, manuscript illumination was the preeminent art form, essentially a private art for the educated elite, frequently exhibiting intricate exegetic imagery created by bringing together elements from diverse sources.[5] It is the aim of this paper to suggest that among those sources were Byzantine artistic and literary models that confirm the notion of the resurgence of Byzantine influence in the second half of the ninth century.

One of four illustrated pandects that survive from the Carolingian period, the San Paolo Bible is by far the most ambitious, decorated with twenty-five frontispieces, of which twenty-four survive.[6] The Bible is associated through its ruler portrait with Charles the Bald,[7]

[1] "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century," *DOP* 20 (1966), 10ff., reprinted in idem, *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (London 1982), no. I; idem, "The Origin of the Threnos," in *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York 1961), 482, pl. 163, fig. 9, reprinted in idem, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980), no. IX.

[2] For a summary of the problem, see R. Cormack, "The Arts during the Age of Iconoclasm," in *Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 1975*, ed. A. Bryer and J. Herrin (Birmingham 1977), 35–44.

[3] See C. Mango, "La culture grecque et l'occident au VIIIe siècle," in *I problemi dell'occidente nel secolo VIII, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 6–12 aprile 1972* (Spoleto 1973), vol. II, 683–721; H. Belting, "Byzantine Art in Southern Italy," *DOP* 28 (1974), 7–29; D. Wright, "Byzantine Art and Literature around the Year 800: Report on the Dumbarton Oaks Symposium of 1984," *DOP* 40 (1986), 183–185; A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image* (Princeton 1986); E. Kitzinger, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art," *CahArch* 36 (1988), 51–73; J. Osborne, "The Use of Painted Initials by Greek and Latin Scriptoria in Carolingian Rome," *Gesta* 29 (1990), 76–84.

[4] M. Bourdelles, "Connaissance du grec et methodes du traduction dans le monde carolingien jusqu'à Scot Érigène," in *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie. Colloques internationaux du CNRS, no. 561, Laon, 7–12 juillet 1975* (Paris 1977), 117–123. Charles the Bald appeared in Byzantine garb in 876 at the Council of Ponthion. See J. M. Wallace-Hadrill, *The Frankish Church* (Oxford 1983), 255.

[5] Recent studies of this aspect include H. Kessler, "An Apostle in Armor and the Mission of Carolingian Art," *Arte medievale*, ser. II, 4 (1990), 17–41; A. St. Clair, "A New Moses: Typological Iconography in the Moutier-Grandval Bible Illustration of Exodus," *Gesta* 26 (1987), 19–28.

[6] See V. Jemolo, M. Morelli, et al., *La Bibbia di S. Paolo fuori le Mura. Abbazia di San Paolo fuori le Mura, Roma, 29 giugno–30 settembre 1981* (Rome 1981); J. Gaehde, "The Turonian Sources of the Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome," *FS* 5 (1971), 359–400; idem, "Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle in the Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome," *FS* 8 (1974), 351–384; idem, "The Pictorial Sources of the Illustrations to the Books of Kings, Proverbs, Judith, and Maccabees in the Carolingian Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome," *FS* 9 (1975), 359–389. The missing leaf contained the illustration and framed titulus to the Book of Job. See J. Gaehde, "The Painters of the Carolingian Bible Manuscript of San Paolo fuori le Mura in Rome," Ph.D. diss., New York University, 1963, Appendix, 84.

[7] See E. Kantorowicz, "The Carolingian King in the Bible of San

but its precise date and provenance are disputed. The date varies according to whether the king's consort in the dedication miniature is identified as Hermintrude, crowned in 866, or his second wife, Richildis, whom he married in 870.[8] The manuscript has long been associated with a group produced by the so-called palace or court school of the peripatetic Charles the Bald, variously located at Corbie, St. Denis, and Reims.[9] The miniatures are the work of several artists; attempts have been made to distinguish them and to define their artistic milieu, although without conclusive results.[10] The diversity of models used by the painters undoubtedly contributes to this difficulty. In his analysis of the Bible, Gaehde concluded that, in addition to a lost Touronian Bible and perhaps a Gospel book, the artists made use of an Early Christian Octateuch, a lavishly illustrated Book of Kings, Books of Judith and Maccabees, and a secular chronicle.[11] His study confirmed the traditional notion of the antiquarian focus of Carolingian art, but did not attempt to examine in depth the possible role of contemporary Byzantine sources.

Of the three frontispieces devoted to Moses, the first frontispiece to Exodus is compositionally the most complicated and iconographically the most puzzling (Fig. 1). The page is divided roughly into three registers illustrating events from the life of Moses.[12] In the top register, Jochebed, accompanied by her daughter Miriam, places a rectangular box containing Moses into the river Nile. Next, at the behest of Pharaoh's daughter, two servants fetch the ark, while Miriam offers to find a Hebrew nurse for the child. On the right, Pharaoh's daughter entrusts the child to Jochebed (Exodus 2:3–9). Below, on the right, Moses appears before the burning bush (Exodus 3:2–22). The Hand of God descends toward him above the flaming bush. "MOYSES RUBU," the only inscription on the page, serves as an explanatory label. The center of the page is devoted to the Miracle of the Rods and Serpents (Exodus 7:8–13). Under the gaze of the centrally enthroned Pharaoh, Moses stands with his rod extended in his right hand, while Aaron bends forward holding the tail of a serpent that is on the verge of devouring a similar serpent miraculously produced by one of Pharaoh's magicians. Other figures, characterized as "wise men and sorcerers; now the magicians of Egypt" (Exodus 7:11) crowd forward, witnessing the scene. The third register depicts the drowning of the Egyptians in the Red Sea as Moses, Aaron, and the Israelites proceed to the right (Exodus 15:23–29).

Discussion of this page has centered on a search for the models of the generally well-known scenes. Gaehde, and Weitzmann before him, noted that the closest parallels for the scenes of Moses' infancy are to be found in the Middle Byzantine Octateuchs and in the frescoes at Dura Europos. Both believe, however, that the San Paolo scenes reflect an earlier and more broadly narrative archetype than the surviving Octateuchs.[13] The drowning of the Egyptians has been similarly connected with the Octateuch recension based on the similar shape of the sea and the striding figure of Moses, who strikes the sea with his rod.[14] It is interesting to note, however, that, in keeping with the Carolingian preference for a gray-haired, bearded Moses, the figures of Moses and Aaron have been transposed. Moses takes on the features of the aged Aaron, while Aaron is copied after the youthful Moses, a transposition that makes no sense given the relative ages of the brothers.[15]

The central area of the page is more problematic. In-

Paolo fuori le Mura," in *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton 1955), 287–300, reprinted in *Selected Studies by Ernst H. Kantorowicz* (Locust Valley, N.Y. 1965), 82–94; H. Schade, "Studien zu der karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern zu Rom," *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 21 (1959), 12–17, and *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 22 (1960), 20–24.

[8] See J. Gaehde, "The Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome: Its Date and Its Relation to Charles the Bald," *Gesta* 5 (1966), 9–21, with a summary of earlier literature.

[9] Ibid. The problem is discussed by R. McKitterick, "The Palace School of Charles the Bald," in *Charles the Bald: Court and Kingdom*, ed. M. Gibson and J. Nelson (BAR International Series 101) (London 1981), 385–400.

[10] Jemolo and Morelli, *La Bibbia* (as in note 6), 16; for Gaehde's suggestions, see "Painters" (as in note 6), 512ff.; "Bible" (as in note 8), 16 n. 40; "Turonian Sources" (as in note 6), 359ff.

[11] Gaehde, "Painters" (as in note 6), 481ff.; "Turonian Sources" (as in note 6), 397ff.; "Carolingian Interpretations" (as in note 6), 381ff.; "Pictorial Sources" (as in note 6), 387ff.

[12] The titulus as transcribed by Gaehde ("Painters" [as in note 6], Appendix, 138) reads: EXODUS HEBREAM VALIDE CONCRESCERE PLEBEM / PRAETITULAT. MAGNI IOSEPH PIA FACTA REVELANS / AT NATUS MOYSES POSITUS SALVARIER UNDIS. / A REGIS NATA RAPITUR. NUTRITUR. AT INDE / MYSTICA SIGNA RUBI DUM CERNIT LUCE REPLETUS / MITTITUR AEGYPTI PARTES IAM FACTUS AMICUS / AETERNI REGIS SPLENDENS PER SIGNA DRACONIS / QUO DNI POPULO PHARAONIS FASCE GRAVATO / DESERVIRE DO CEDAT NEXUSQUE RESOLVAT / ILLE FEROX ILLUS FRACTIS INGENTIBUS URGET / UNDE MANUM DNI VALIDAM DENAS QUOQ: PLAGAS / SENTIT ADEE SIBI VICTUS PER BELLA TONANTIS / DUM CURSUS PROPRIOS PLEBEM QUA REXERIT OMNEM / FLUCTIBUS IN MEDIIS CURSUM FINIRE TUETUR.

[13] Gaehde, "Carolingian Interpretations" (as in note 6), 352f., figs. 65, 68, 69; K. Weitzmann and H. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), 28f. The connection was first suggested by R. du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, 245–256 après J.-C.* (Rome 1939), 124, pl. I:a. On the Octateuch, see J. Lowden, *Old Testament Illustration* (University Park, Penn. 1992).

[14] Gaehde, "Carolingian Interpretations" (as in note 6), 355f., figs. 68, 69. The spit of land is similarly depicted in the Ashburnham Pentateuch, which was at Tours, although there is little evidence that it was influential at that time. See O. von Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch* (London 1883), 22, pl. 17; B. Narkiss, "Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch," *CahArch* 19 (1969), 45ff.; A. Grabar, "Fresques romaines copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours," *CahArch* 9 (1957), 329–341.

[15] For the Byzantine tradition of Moses as youthful, see A. St. Clair, "The Basilewsky Pyxis: Typology and Topography in the Exodus Tradi-

stead of the usual scene of Moses removing his sandals before the bush, he is depicted engaged in a dialogue with God as symbolized by the hand above the bush, most likely in illustration of Exodus 3:9–22, when God promises deliverance of the people of Israel. Scenes of Moses speaking with God before the burning bush appear in Byzantine manuscripts of the Octateuch recension, but the version here, with Moses half hidden behind a mountain, appears to be unique, perhaps explaining the need for the label.[16] The scene of the Miracle of the Serpents is equally unusual, not only in its composition, but in the emphasis given to it. As the first miracle performed before Pharaoh, the scene appears not infrequently in Exodus narrative illustration.[17] Although the Octateuchs once again provide general similarities, for example, the centralized composition (Fig. 2), the similarities are far outweighed by the differences in the placement of Moses and Aaron, the crouching positions of Aaron and the magician, who hold their serpents by the tails, and by the setting, the mouth of a cave within a mountainous landscape. Such a setting is without precedent for this scene and makes no sense within the context of the narrative.[18] It would appear that the artist intentionally deviated from his Old Testament model, perhaps to create a more unified centralized composition or for exegetical purposes.

In fact, close examination of this central area suggests that its composition is based not on a venerable Old Testament model, but on a Byzantine Nativity composition generally known as the "post-iconoclastic" type. The type is clearly recognizable as the centralized feast composition associated with monumental church decoration as well as with manuscripts such as the homilies of Gregory of Nazianzos, Psalters, and Gospel lectionaries.[19] Rather than a sequential narrative of events drawn from a single Gospel, the composition brings together into a harmonious and timeless whole the Nativity and the events related to its celebration, including the Annunciation to the Shepherds, the Adoration of the Magi, and the bathing of the Christ child. This post-iconoclastic Nativity is typified by an illustration in the twelfth-century homilies of Gregory of Nazianzos (Fig. 3).[20] The Annunciation to the Shepherds takes place in the upper right; below, a second, older shepherd leans on a staff. In the center, Mary and the Christ child are depicted before the mouth of the Nativity cave, which is set into a mountain that rises to a peak. On the left, the Magi approach; frequently the first Magus kneels, bending forward to present his gift. The second often raises his arm and gazes upward to indicate the star that guided them.[21] The Phokas lectionary (Fig. 4) and the mosaic from Hosios Loukas provide earlier examples of the composition and testify to its popularity in the Middle Byzantine period.[22] By borrowing from this model the San Paolo artist achieved a similarly unified composition (Fig. 1). Moses, who takes the place of the angel bearing glad tidings, addresses the bush, mirroring an ivory version of the scene ascribed to the eleventh century (Fig. 5).[23] Below, he stands in a position similar to that of the shepherd, while Aaron performs the miracle before Pharaoh, who is seated within the cave set into a mountainous landscape. To the left, Magi have become magicians: one kneels to counter Aaron's serpent with his own, while at the rear another points incongruously upward.

Since earlier or contemporary examples of the fully developed feast composition do not survive, the precise model for the San Paolo artist's composition remains elusive, but it is highly likely that it existed and was available to Carolingian artists approximately thirty years after the end of iconoclasm. As Ernst Kitzinger has noted, the concept of a feast cycle appears as early as

tion," *CahArch* 32 (1984), 5ff. Carolingian artists in the Moutier-Grandval and Vivian Bibles felt free to alter Moses' visage for exegetical purposes. See St. Clair, "New Moses" (as in note 5), 19ff.; Kessler, "Apostle in Armor" (as in note 5), 32f.

[16] Examples of Moses before the burning bush are collected by Gaehde, "Carolingian Interpretations" (as in note 6), 353 n. 15.

[17] Examples include San Paolo fuori le mura, Vat. cod. Barb. lat. 4406, fol. 53 (S. Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* [Römische Forschungen der Bibliothek Hertziana 18] [Vienna and Munich 1964], 56ff., no. 620, fig. 358); the door of Santa Sabina (G. Jeremias, *Die Holztür der Basilica S. Sabina in Rom* [Tübingen 1980], no. 15, 26–32, pl. 26); Vat. gr. 746, fol. 170r; Vat. gr. 747, fol. 80r (Fig. 2); Istanbul, Seraglio Library 8, fol. 175r (T. Ouspensky, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople* [Sofia 1907], no. 105, pl. XX); Smyrna, Evangelical School, fol. 72r (D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne* [Codices Graeci et Latini Photogr. Depicti, suppl. VI] [Leiden 1909], no. 163).

[18] Gaehde suggested that the cave derives from Late Antique models, perhaps filtered through the artist's "Reimsian vocabulary" ("Carolingian Interpretations" [as in note 6], 354f.). Caves appear in the Vatican Vergil (Vat. cod. lat. 3225), but the comparisons are generic. See J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus* (Amsterdam 1959), pls. 5, 19, 20, 24; D. Wright, "When the Vatican Vergil Was in Tours," in *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag* (Munich 1985), 53ff.

[19] M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst* (Stuttgart 1890); G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, 2d ed. (Paris 1960), 93ff.; K. Weitzmann, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations," in *New Testament Manuscript Studies*, ed. M. Parvis and A. Wikgren (Chicago 1950), 151–174, 215–219, reprinted in idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. Kessler (Chicago 1971), 247–270.

[20] See G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton 1969), 82ff., fig. 414, pl. XCI.

[21] Millet, *Iconographie* (as in note 19), figs. 64, 68, 104.

[22] The manuscript is published in S. Pelekanides, P. K. Christou, Ch. Tsioumi, and S. N. Kadas, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα, vol. III (Athens 1979), 217ff., figs. 1–8. For the Nativity in Hosios Loukas, see G. Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst* (Recklinghausen 1963), 40.

[23] R. Randall et al., *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery* (New York 1985), no. 197, colorplate 56. See also Vat. gr. 1613, fol. 271: *Il Menologio di Basilio II* (Codices e Vaticanis Selecti 8) (Turin 1907).

the time of John Chrysostom, and the notion of twelve feasts existed by the eighth or ninth century at the latest.[24] The *Narratio de S. Sophia*, a semilegendary account of the building of Hagia Sophia, for example, dating from the eighth or ninth century, states that Justinian provided "golden vessels . . . for the twelve feasts."[25] Unfortunately, the examples that would allow us to trace this development in monumental art have disappeared.[26] However, historiated reliquaries have recently been brought to bear on the subject and confirm the existence of the feast cycle by this time. Despite their small size, which severely limits the space given to any one scene, the imagery on the ninth-century Vicopisano and Pliska reliquary crosses compares well with Middle Byzantine church programs as seen at Hosios Loukas, Chios, and Daphni, excluding the scenes of the Visitation, the Magi, and the Myrophores, while stabilizing as part of their program the Presentation in the Temple, and introducing the Transfiguration and the Anastasis.[27] The elimination of the Magi as a separate scene can only suggest that it was included in the Nativity composition. Individually, the scenes contain motifs associated with post-iconoclastic art as well, differentiating them from the earlier ampullae that focused on the *loca sancta*. In the Nativity, for example, the scene of the bathing of the Christ child has replaced the figure of Salome.[28]

While these works of art confirm the literary evidence for the appearance of the feast cycle by the ninth century, it is likely that the Carolingian artist's model was in another medium, presumably an illuminated manuscript that incorporated feast miniatures. The earliest extant lectionary with full-page feast pictures, the tenth-century St. Petersburg cod. 21,[29] is fragmentary and does not include the Nativity; nor does the ninth-century Paris gr. 510, in which the Transfiguration and Pentecost are thought to reflect the centralized compositions of the feast cycle.[30] Given the literary and artistic evidence, however, the existence of illuminated manuscripts incorporating the Nativity feast image in the third quarter of the ninth century is highly likely.

By turning to a Byzantine model, changing Magi into magicians, the Carolingian artist created a unified composition that allowed him to break from the rigid horizontal registers characteristic of the narrative illustrations of the earlier Touronian bibles,[31] a trend noticeable as well in ninth- and tenth-century Byzantine manuscripts.[32] As we have noted, however, Carolingian miniatures often present layers of meaning. The question remains: was the reference to the Nativity meaningful in the context of the Exodus narrative? That typological exegesis was intended would not be surprising. The miniature following the Exodus scenes, illustrating Leviticus (fol. 32v), has long been recognized as typological in nature, not only in details, but in the cruciform structure of the page.[33] Moreover, the story of Moses has a long and venerable history of typological interpretation. In Early Christian and medieval exegesis, Moses' entire life, from his stay in the ark to his death, was seen in typological terms.[34] More specifically, the two events transposed into the Nativity setting have a long tradition as symbols of the Incarnation. Moses before the burning bush, which is the most familiar and universally popular, was frequently illustrated by superimposing the image of the Incarnation on the burning bush or by juxtaposing the scene with the Nativity, where it also served as a type for the Annunciation to the Shepherds in later medieval iconography.[35] Less well known today but also widespread was the notion that the Miracle of the Rods and Serpents

[24] Kitzinger, "Reflections" (as in note 3), 51ff. For the texts, see 68 nn. 1 and 2.

[25] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453* (Englewood Cliffs, N.J. 1972), 100; cited along with additional examples in Kitzinger, "Reflections" (as in note 3), 53ff., 68.

[26] Whether Hagia Sophia and Holy Apostles received narrative images in the ninth century is disputed. See C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Washington, D.C. 1962), 35ff., 47ff.; A. Epstein, "The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration," *GRBS* 23 (1982), 79ff. Traces of the feast cycle appear in the narrative fresco cycle at Tokalı Kilise. See A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (DOS 22) (Washington, D.C. 1986), 18ff., 44ff. Unlike the Transfiguration or Crucifixion, however, the Nativity feast composition could not easily be inserted into a narrative framework because by placing the Magi on the left, the feast composition depicts events out of their narrative order.

[27] Kartsonis, *Anastasis* (as in note 3), 95, 101ff., 120ff., figs. 25:a, b, 26:a–e, with previous bibliography. See also Kitzinger, "Reflections" (as in note 3), 63ff., figs. 8–12. For the monumental programs, see O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London 1948).

[28] Kitzinger, "Reflections" (as in note 3), 58ff.

[29] C. R. Morey, "Notes on East Christian Miniatures," *ArtB* 11 (1929), 53ff., figs. 61, 63, 65.

[30] Fols. 75 and 301: H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, 2d ed. (Paris 1929), 10ff., pls. XXVIII, XLIV. See K. Weitzmann, "A Tenth-Century Lectionary: A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance," *RESEE* 9 (1971), 617–640, reprinted in idem, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980), no. X.

[31] For the earlier Bibles, see H. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours* (Princeton 1977).

[32] See Paris cod. gr. 510 (Omont, *Miniatures* [as in note 30], fol. 3, pl. XX); Leo Bible (*Miniature della Bibbia cod. Vat. Regin. greco 1 e del Salterio cod. Vat. Palat. greco 381* [Collezione Paleografica Vaticana, fasc. 1] [Milan 1910], fols. 46v, 155v, 385r). For the similar exegetical focus, see T. Mathews, "The Epigrams of Leo Sacellarios and an Exegetical Approach to Vat. Reg. Gr. 1," *OCP* 43 (1977), 94ff.

[33] Gaehde, "Carolingian Interpretations" (as in note 6), 358ff., fig. 70.

[34] For the texts, see A. Luneau, "Moïse et les pères latins," and J. Chatillon, "Moïse figure du Christ et modèle de la vie parfaite: Brèves remarques sur quelques thèmes medievaux," in *Moïse, l'homme de l'alliance* (*Cahiers sioniens* 1954) (Paris 1955), 298ff., 305ff.

[35] For the texts, see Gregory of Nyssa, *De vita Moysis*, II, *Gregorii Nysseni Opera*, ed. W. Jaeger and H. Langerbeck, vol. VII, pt. 1, p. 41; *In diem natalem Domini*, PG 46, col. 1136C. Further examples in J. Daniélou, "Moïse, exemple et figure chez Gregoire de Nysse," in *Moïse, l'homme de l'alliance* (as in note 34), 276ff. For the medieval images, see G. Schmidt, *Die Armenbibel des XIV. Jahrhunderts* (Graz 1959);

foreshadowed the Incarnation. According to Gregory of Nyssa:

> The change from a rod into a serpent should not trouble the lovers of Christ as if we were adapting the doctrine of the incarnation to an unsuitable animal. . . . This figure is rightly applied to the Lord. For if sin is a serpent and the Lord became sin, the logical conclusion should be evident to all: By becoming sin he became also a serpent which is nothing other than sin. For our sake he became a serpent that he might devour and consume the Egyptian serpents produced by the sorcerers.[36]

Irenaeus is equally specific: "Moses, giving a type, cast his rod upon the earth in order that it, by becoming flesh, might expose and swallow up all the opposition of the Egyptians, which was lifting itself up against the prearranged plan of God."[37] Writing in the sixth century, Caesarius of Arles, whose works were widely diffused in the Middle Ages, identified the serpent with Christ/Wisdom, which "after it came down to earth, that is after it came to the belief and faith of men, was . . . a wisdom great enough to devour all of the wisdom of the Egyptians, that is the world."[38]

Thus, as symbols of the Incarnation, both events are appropriately situated. In typical Carolingian fashion the insertion of New Testament elements guides the observer to the true Christian meaning of the scenes. Below, the crossing of the Red Sea, a universally accepted type of baptism, following 1 Corinthians 10:2, replaces the scene of the bathing of the Christ child, which carried the same symbolism. Pharaoh and the Egyptians represented original or actual sin buried in the Red Sea, drowned through the sacrament of baptism just as we, by the crossing of the sea or baptism, are freed from his power and slavery.[39]

Byzantine texts, notably the poetic odes introduced into the Feasts of the Nativity of Christ and of the Virgin in the eighth century, also connect the figure of Moses and the crossing of the Red Sea with the Feast of the Nativity.[40] In these texts, mostly but not exclusively attributed to John of Damascus, the crossing of the Red Sea is associated directly with the Incarnation, rather than with baptism, and with its foreshadowing in the burning bush. Thus, John of Damascus writes in a canticle for the Feast of the Nativity originally in iambic verse:

> Of old the Master that works wonders saved his people
> Making the Watery wave of the Sea into dry land;
> And now of his own will has he been born from a Maiden,
> And so he establishes a path for us whereby we may mount to heaven.
> We glorify him who in essence is equal to the Father and to mortal men.
> Plainly foreshadowed by the burning bush that was not consumed,
> A hallowed womb has borne the Word.[41]

Canticles sung on the Forefeast of the Nativity, the Feast of the Birth of the Virgin, and elsewhere echo this theme.[42]

The visual counterpart to these texts is found in an image in the Serbian Psalter (Fig. 6) that is thought to illustrate the dogmatic theotokion of the fifth tone of the Octoechos, again by John of Damascus.[43] Here, as on the Carolingian page, narrative and exegesis intermingle. The upper zone presents the New Testament narrative, while the lower is devoted to its Old Testament prefiguration. Before a cavelike setting, Moses appears before the burning bush, which is transfigured into an image of the Incarnation. Below, Moses leads the Israelites to salvation. The miniature dates from the fourteenth century, but it has long been recognized that elements in the Psalter find their only parallels in Western ninth-century manuscripts, specifically the Utrecht and Stuttgart Psalters, leading Hans Belting and others to postulate the existence of a Byzantine model that has otherwise left no traces.[44]

The notion of Christ as light that brings salvation to those who dwell "in darkness and shadow,"[45] implicit

G. Heider, "Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalter," *Jahrbuch der kaiserl. königl. Central-Commission* 5 (1861), 114.

[36] *De vita Moysis* (as in note 35), II; *Opera* (as in note 35), 7.1, pp. 41f.; Gregory of Nyssa, *The Life of Moses*, trans. A. Malherde and E. Ferguson (New York 1978), 61f.

[37] *Adv. Haer.* III.21.8, PG 7, col. 953; English trans., *The Ante-Nicene Fathers*, vol. I (New York 1905), 453. See also Cyril of Jerusalem, *Catechesis* XII.12.28, PG 33, cols. 760f.; Hilary of Poitiers, *Tract. myst.* I.31, SC 19 (Paris 1947), 127; Cyril of Alexandria, *Glaph. in Exodus*, II.299, PG 69, cols. 469D–472C.

[38] *Sermones de scriptura* XCIX,1 (CCSL 103), 403; *The Fathers of the Church*, trans. M. Mueller, vol. XLVII (Washington, D.C. 1964), 81.

[39] Caesarius of Arles, *Sermones de scriptura* XCVII,1 (CCSL 103), 376f. For other examples, see F. Dölger, "Der Durchgang durch das Rote Meer als Symbol der christlichen Taufe," in *Antike und Christentum*, vol. II (Munster 1930), 116ff.

[40] J. Blanc, "La fête de Moïse dans le rite byzantin," in *Moïse, l'homme de l'alliance* (as in note 34), 347.

[41] Matins, Canticle 1, 2nd Canon; *The Festal Menaion*, trans. Mother Mary and Archimandrite K. Ware (London 1969), 270.

[42] Forefeast of the Nativity, Matins, Canticle 1; Feast of the Birth of the Virgin, Matins, Canticle 1, 1st and 2nd Canons (*Festal Menaion* [as in note 41], 110f., 210). See also the Akathistos Hymn, PG 92, cols. 1335–1347.

[43] Fol. 227: *Der Serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. slav. 4 der bayerischen Staatsbibliothek München*, ed. H. Belting (Wiesbaden 1958), 265f.

[44] Ibid., 13.

[45] John the Monk, Feast of the Nativity, the Vigil Service, the lity (*Festal Menaion* [as in note 41], 263; see also 215).

in the cavelike setting of the lower half of the Psalter illustration (Fig. 6), is based on Isaiah 9:2 and is popular in liturgical and patristic writing. The specific image of the terrestrial world as a cavern in which man dwells in darkness and ignorance, and in which Pharaoh is appropriately seated (Fig. 1), has its roots in Plato's *Republic*, and was a popular theme in Neoplatonic and Christian discourses as well.[46] In Christian writing it was taken up most notably by Gregory of Nyssa, who frequently used the image of the cave to express the human condition unenlightened by Christ, and who was the first to apply the imagery to the cave of the Nativity. Drawing directly on Plato, Gregory developed the theme of the dark cavern of human life, deprived, whether through ignorance or evil, of the light of Christ.[47] This symbolism is applied directly to the mystery of the Incarnation in a series of texts that postdate Gregory's experience of the holy caves in a visit to Palestine.[48] The cave at Bethlehem is identified with the darkness and ignorance of the human condition, the world of sin in which man is "seated in darkness and in the shadow of death" (Isaiah 9:2).[49] Through the Incarnation Christ dissipates the darkness and destroys sin, bringing light and salvation to those who believe.[50] Pharaoh's placement within the cave, symbolic of darkness and ignorance, is thus entirely appropriate. Unlike the Christian, however, who will be enlightened by the light of Christ, Pharaoh's malignant sin led to his refusal to recognize God and to his eternal damnation. Within the contemporary Carolingian context of the devastating Viking invasions, this image was a particularly powerful one, an appropriate reminder of the fate of the evil heathen who preys upon the chosen people.[51]

That such texts were known and appreciated in the Carolingian world of the ninth century is highly likely, whether transmitted through Rome or directly from Byzantium. As early as the mid-eighth century, Pope Paul sent Pippin a variety of Greek texts, including service books.[52] The four feasts of the Virgin were introduced in the West under Eastern influence in the seventh century and widely diffused in the eighth.[53] The Akathistos Hymn, in which Christ is the mystic sea that drowns Pharaoh, and which was probably originally attached to the Feast of the Nativity, was translated into Latin around 800.[54] The ninth century also saw the introduction of the Greek mass at St. Denis and Greek laudes at St. Arnoud at Metz.[55] Contacts with Byzantium reached a peak under the enthusiastic patronage of Charles the Bald. The study of Greek accelerated in imperial circles and in schools in contact with the court, and Greek patristic literature found readers and translators.[56] John Scottus Eriugena, Charles the Bald's "court scholar" from the late 850s through the late 870s, created a new medieval Platonism based on a synthesis of the Greek Christian East and Latin West, drawing primarily upon the writings of pseudo-Dionysios, the Cappadocian fathers, and Maximos the Confessor.[57] Urged by Charles the Bald to consider the "pure and abundant" Greek sources,[58] John Scottus translated the whole of pseudo-Dionysios, as well as works of Maximos the Confessor and Gregory of Nyssa.[59] To the latter he attributed the highest status among Greek authors, comparable to Augustine.[60] For John Scottus the Incarnation was the light that dissipates the world of darkness inhabited by the impious and ignorant, the former signifying the Jews, the latter, pa-

[46] For the Platonic image of the cavern in Neoplatonic and Christian thought, see J. Daniélou, *L'être et le temps chez Gregoire de Nysse* (Leiden 1970), 165ff.; idem, "Le symbole de la caverne chez Gregoire de Nysse," in *Mullus: Festschrift Theodor Klauser* (*JbAC* Supplement 1) (Munster 1964), 43ff. For the development of the theme in the liturgy, see E. Benz, "Die heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-Orthodoxen Kirche," *ErJb* 22 (1953), 399ff.

[47] *In Psalmos* I.6, *Opera* (as in note 35), V, 40ff.; *De mortuis*, *Opera*, IX, 37f.; *In Canticum Canticorum* VII, *Opera*, VI, 212ff. See Daniélou, *L'être et le temps* (as in note 46), 167ff.; idem, "Caverne" (as in note 46), 43ff.

[48] Daniélou, *L'être et le temps* (as in note 46), 171ff.; idem, "Caverne" (as in note 46), 48ff. For the caves, see Benz, "Heilige Höhle" (as in note 46), 367ff.

[49] *In diem natalem Christi*, PG 46, col. 1141C–D.

[50] Ibid. See also *De beatitudinibus*, PG 44, cols. 1224C–1225B; *Adversus Apollinarium*, *Opera* (as in note 35), vol. III.1, 171; *Oratio* IV, PG 44, col. 1164B; additional examples in Daniélou, *L'être et le temps* (as in note 46), 167ff.

[51] For the invasions and the reaction to the "pagans," see C. Zumthor, *Charles le Chauve* (Paris 1981), 174ff.

[52] Bourdelles, "Connaissance du grec" (as in note 4), 119f.

[53] For the spread of the cult in the West, see H. Coathalem, *Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'église dans la tradition latine jusqu'à la fin du XIIe siècle* (Analecta Gregoriana 74) (Rome 1954), 57ff.; R. Laurentin, "Marie dans le culte. Ce que l'occident doit à l'orient du VIe au XIe siècle," in *De Cultu Mariano Saeculis VI–XI. Acta Congressus Mariologici-Mariani Internationalis in Croatia, Anno 1971 Celebrati*, vol. II (Rome 1972), 17ff.

[54] PG 92, col. 1341. It was perhaps translated in the entourage of Hilduin, abbot of St. Denis. G. Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, vol. I (Fribourg 1958), 36ff.

[55] A. Prost, "Caractère et signification de quatre pièces liturgiques composées à Metz en latin et en grec à la fin du IXe siècle," *Memoires de la Société nationale des antiquaires de France* 37 (1876), 209ff.

[56] Bourdelles, "Connaissance du grec" (as in note 4), 119.

[57] See D. Moran, *The Philosophy of John Scottus Eriugena: A Study of Idealism in the Middle Ages* (Cambridge 1989), 115ff., with extensive bibliography; I. Sheldon-Williams, "Eriugena's Greek Sources," in *The Mind of Eriugena*, ed. J. O'Maera and L. Bieler (Dublin 1973), 1ff.; E. Jeauneau, "Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximos the Confessor in the Works of John Scottus Eriugena," in *Carolingian Essays: Andrew W. Mellon Lectures in Early Christian Studies*, ed. U.-R. Blumenthal (Washington, D.C. 1983), 137–149.

[58] *Versio Operum S. Dionysii Areopagitae. Praefatio*, PL 122, col. 1031C.

[59] John Scottus translated the complete works of pseudo-Dionysios, the *Ambigua ad Johannem* and *Quaestiones ad Thalassium* of Maximos the Confessor, and *De opificio hominis (De imagine)* of Gregory of Nyssa. See E. Jeauneau, "Jean Scot Érigène et le grec," *Archivum Latinitatis Medii Aevi. Bulletin du Canae* 41 (1979), 5–50, reprinted in idem, *Études Érigèniennes* (Paris 1987), 87–132.

[60] *Periphyseon* (*De devisione naturae*), IV, PL 122, col. 804C–D; *The Division of Nature: Periphyseon*, trans. I. Sheldon-Williams (Montreal 1987), 456.

gans.[61] Pharaoh is he who remains in darkness and who, through failure to recognize God, faces everlasting damnation.[62] As we have suggested, this image of the heathen king was a particularly powerful one in the second half of the ninth century when, in the face of Viking invasions, Christianity came to be seen as the essential prerequisite for stability and a means of ensuring God's protection against the invader.[63] Carolingians saw themselves as the new Israel, enlightened by Christ, and their kings as successors to the Old Testament kings.[64] It has long been recognized that the San Paolo Bible stresses both themes, the first by increasing the number of scenes devoted to the Israelites, the second by devoting full-page miniatures, replete with contemporary references, to David and Solomon, as well as a miniature (now missing) to Job, the third most popular exemplar of kingly virtue in the *specula principis* of Carolingian authors.[65] Within this context the singling out of Pharaoh as the example of the evil king is not only appropriate, but doubly timely. During the Predestination Controversy, which dominated Carolingian religious life under Charles the Bald and in which the king took a personal interest, Pharaoh occupied center stage as the model of the errant king who, at the moment illustrated in the manuscript, failed to recognize God, and who, through the continued exercise of his will in the cause of evil, suffered eternal damnation.[66] Discussion of the hardening of Pharaoh's heart was an essential element in the numerous treatises written on the subject of predestination, notably by Hincmar of Reims, Charles the Bald's spiritual advisor, and by John Scottus Eriugena, among others.[67] In the *specula principis* Pharaoh's vices were applied to the contemporary evil ruler who, like Pharaoh, ruled not by justice, piety, and mercy, but by divination, superstition, and magicians.[68]

The Exodus page of the San Paolo Bible thus appears to fall within the well-established Carolingian tradition of presenting layers of meaning that can be fully appreciated only within the context of the time in which they were created, a collaboration between artist and scholar that rewards the viewer in proportion to his understanding of the forces that were its inspiration. As with the other miniatures in the manuscript, the Old Testament narrative is enriched through references not only to the New Testament events that it foreshadows, but to the contemporary lives of the New Israelites, for whom these events provided a justification and a model.[69] While it is preliminary to suggest the identity of the scholar who designed the manuscript's program, it is highly likely that such direction was sought and followed by the artists who carried out the design. John Scottus Eriugena's close association with and participation in works of art created under Charles the Bald, specifically as author of the tituli in the Codex Aureus of St. Emmeram and of the verses created in honor of the dedication of the imperial chapel at Compiègne are well known,[70] and it has been suggested that both the cover of the Lindau Gospel book in New York and the Metz Sacramentary were influenced by his thought.[71] Further study of the San Paolo Bible miniatures would perhaps lead to positive results in this area, helping us to understand better the complex interweaving of intellect and image that is the essence of the finest miniature painting of the Carolingian period.

Rutgers University

[61] *Omelia Iohannis Scoti translatoris Ierarchiae Dionisii (On the Prologue of John)*, XX, 294D (SC 151) (Paris 1969), 298ff.

[62] *Periphyseon*, V, PL 122, cols. 829A, 1001B–1003B.

[63] John Scottus speaks of the "pagan" Viking menace in the dedication of the translation of pseudo-Dionysios to Charles the Bald: PG 122, col. 1031B.

[64] See E. Kantorowicz, *Laudes Regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship* (Berkeley 1946), 62ff.; H. de Lubac, *Exégese médiévale: Les quatre sens de l'écriture* (Paris 1961), vol. I, 1, 330.

[65] Israelites: fols. 21v, 31v, 32v, 40v, 50v, 59v; David: fol. 70v; Solomon: fol. 188v. For the *specula principis*, see H. Anton, *Fürstenspiegel und Herrscherethos in der karolinger Zeit* (Bonner historische Forschungen 32) (Bonn 1968), 419ff., with extensive bibliography.

[66] The controversy is discussed in detail in J. Devisse, *Hincmar, archévêque de Reims, 845–882* (Geneva 1975), 115ff. Charles the Bald presided at synods called to discuss the controversy and commissioned treatises on the subject.

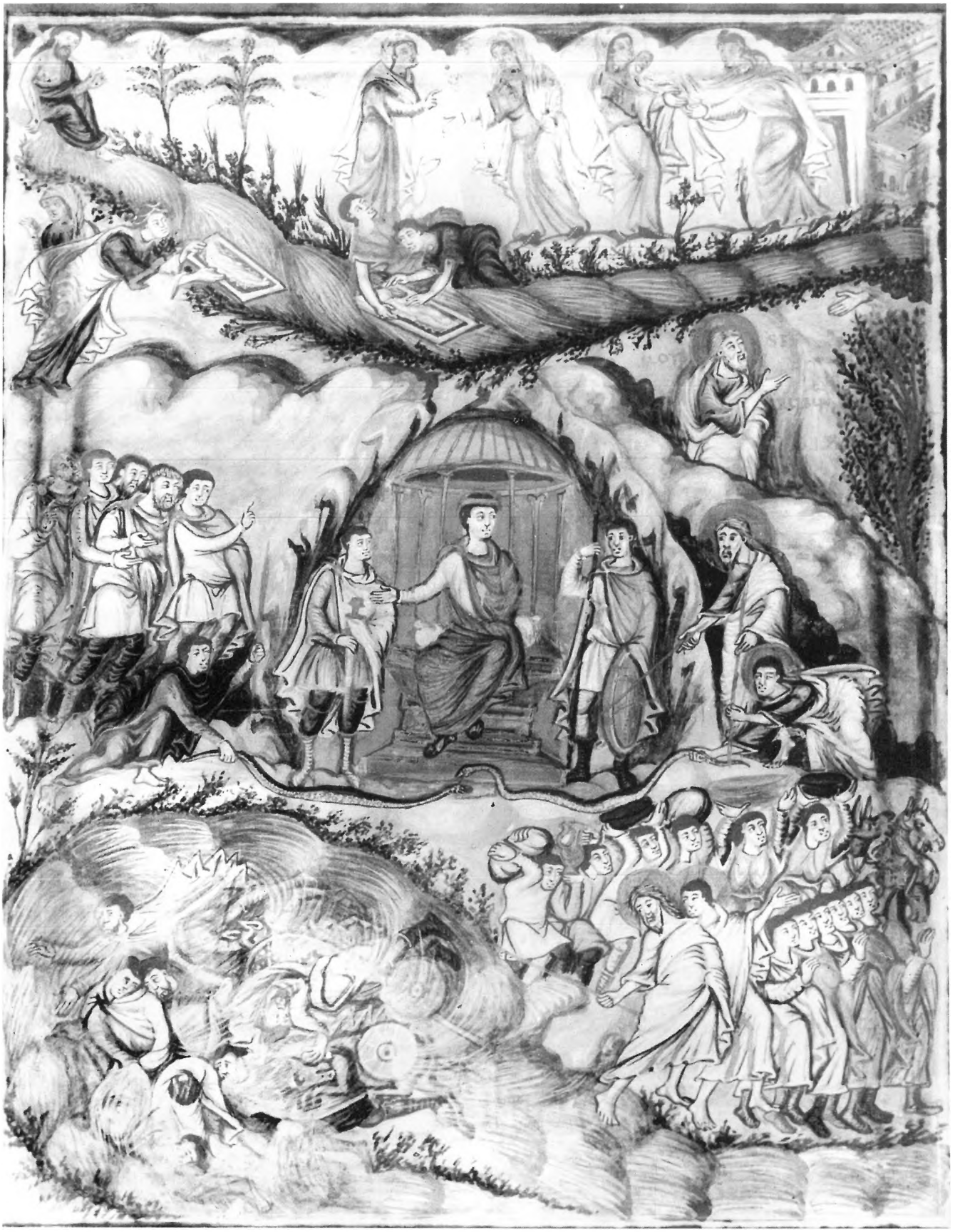
[67] Hincmar, *De praedestionatione: dissertatio posterior*, IX–X, PL 125, col. 102ff.; John Scottus Eriugena, *Liber de praedestinatione*, XVI.9, PL 122, col. 425. The primary Early Christian source for Hincmar was the *Liber de induratione cordis Pharaonis* by Pelagius, which stated that it was only with the death of Pharaoh that light began to shine on humanity. For the text, see G. de Plinval, *Essai sur le style et la langue de Pelage* (Collectanea Friburgensia, n.s., fasc. 31) (Fribourg 1947), 191.

[68] Jonas of Orleans, *De institutione regia*, III.1; J. Reviron, *Les idées politico-religieuses d'un évêque du IXe siècle: Jonas d'Orleans et son "De institutione regia." Étude et texte critique* (L'Église et l'état au Moyen Age 1) (Paris 1930), 85, 140ff. See also Hincmar of Reims, *De regis persona et regio ministerio*, I, PL 125, col. 834; Sedulius Scottus, *Liber de rectoribus*, VIII, in S. Hellmann, *Sedulius Scottus* (Quellen und Untersuchungen zur Lateinischen Philologie des Mittelalters 1), ed. L. Traub (Munich 1906), 43ff.

[69] For the Carolingian use of this Old Testament model to justify war, see A. Thiery, "La cultura e l'arte precarolingia," in *I problemi* (as in note 3), 758.

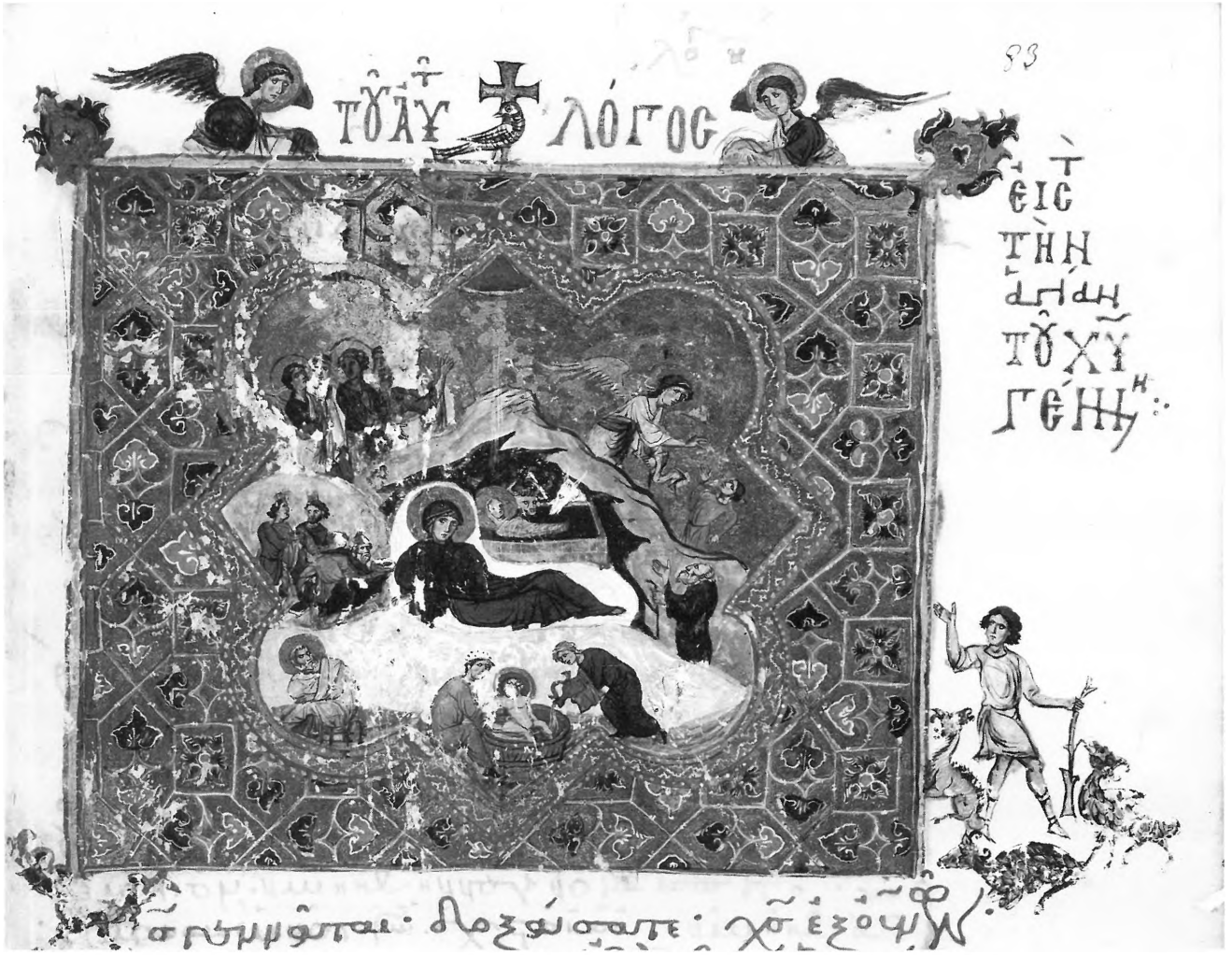
[70] See A. Friend, "Carolingian Art in the Abbey of St. Denis," *Art Studies* 1 (1923), 67ff; E. Jeauneau and P. Dutton, "The Verses of the 'Codex Aureus' of Saint Emmeram," *StMed*, ser. 3, 24.1 (1983), 75–120; M. Foussard, "Aulae Siderae: Vers de Jean Scot au roi Charles," *CahArch* 21 (1971), 79–88; M. Vieillard-Troiekouroff, "La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne," *CahArch* 21 (1971), 89–108; Y. Christe, "Sainte-Marie de Compiègne et le temple d'Hezechiel," in *Jean Scot Érigène et l'histoire* (as in note 4), 477–481.

[71] Y. Christe, "Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art médiéval: Bilan et perspectives," in *Eriugena Redivivus. Vorträge des V. int. Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg, 26–30 August 1985*, ed. W. Beierwaltes (Heidelberg 1987), 142–161.



1. Rome, San Paolo fuori le mura, San Paolo Bible, fol. 21v. Scenes from the life of Moses

2. Vatican, cod. gr. 747, fol. 80r. The Miracle of the Serpents



3. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 550, Homilies of Gregory of Nazianzos, fol. 83r. The Nativity

4. Athos, Lavra, Skevophylakion, lectionary, fol. 114v. The Nativity

5. Baltimore, Walters Art Gallery, ivory plaque. The Nativity

6. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. slav. 4, Serbian Psalter, fol. 227r. The Incarnation and its Prefiguration

Eine ungewöhnliche Propheten-Apostel-Darstellung

NIKOLAOS YALOURIS

VON DER TRADITIONELLEN christlichen Ikonographie weicht eine Gruppendarstellung ab, die auf eine eigenartige, ungewöhnliche Weise die innere und enge Verbindung der Apostel mit den Propheten versinnbildlicht. Es handelt sich um die Lanzettfenster im südlichen Querschiff der Kathedrale von Chartres (Abb. 1 und 2). Die Glasmalereien der vier Fenster unter der Südrose zeigen, wie die vier Evangelisten des Neuen Testaments, Lukas, Matthäus, Johannes und Markus, auf den Schultern der vier großen Propheten des Alten Testaments, Jeremias, Jesajas, Ezechiel und Daniel, sitzend getragen werden.[1]

So selten—zumindest der Kenntnis der Verfassers nach—diese Darstellung von Propheten und Evangelisten auch ist, läßt sie sich doch leicht erklären und entspricht der christlichen Auffassung, weil sie direkt und "wörtlich" den Gedanken der "concordia veteris et novi Testamenti" versinnbildlicht.

Diese enge Beziehung zwischen dem Alten und dem Neuen Testament, das der festen christlichen Überzeugung zufolge die Fortsetzung und Erfüllung des ersteren ist, wird vom Apostel Paulus nachdrücklich betont, der schreibt, daß die heilige Kirche auf dem Fundament der Propheten und Apostel erbaut und Christus der Eckstein ist.[2] Mit der Entfaltung des Propheten-Apostel-Themenkreises in den christologischen Bildprogrammen, z.B. von Chartres, Laon, Straßburg und Bamberg,[3] hat die gotische Kunst dieser Auffassung besonderen Nachdruck verliehen. In der Verbindung zwischen Propheten und Aposteln sind die Propheten die Empfänger und Verkünder des Wortes Gottes, die Apostel aber gründen ihr Wissen von der Auferstehung Christi auf Augenschein und unmittelbare Wahrnehmung.[4] Deshalb sind die Apostel, die als Säulen, die den Bau der Kirche tragen,[5] und als Knochenrüst innerhalb des Leibes der Kirche betrachtet werden,[6] oft auf höherem Niveau dargestellt als die Propheten.

Während diese von den Kirchenvätern so beharrlich verkündete Idee gewöhnlich der allgemein herrschenden Bildtradition entsprechend wiedergegeben ist, indem die Apostel einfach neben[7] oder über die Propheten gestellt sind, oder aber, wie im Bamberger Dom, aufrecht auf ihren Schultern stehen,[8] findet sie in Chartres ihre am meisten beredte und buchstäbliche Versinnbildlichung. Daß die Apostel auf den Schultern der Propheten sitzend dargestellt sind, erzeugt ein Atmosphäre tiefer Vertrautheit, ja Intimität, die durch ihre Gesten und ihren Gesichtsausdruck noch gesteigert wird (Abb. 1 und 2). Dasselbe Thema ist in etwas abgewandelter Form als Relief auf dem steinernen Taufbekken des Merseburger Doms im Bezirk Halle dargestellt (Abb. 3). Das 1240 datierte Werk zeigt, wie je ein Evangelist auf der linken Schulter statt auf beiden Schultern eines Propheten sitzt.[9] Aber welcher Anlaß und welche Vorbilder—falls es solche gibt—führten zu dieser so anschaulichen Wiedergabe der unzertrennlichen Verbindung zwischen Altem und Neuem Testament?

Der am nächsten verwandte Bildtypus der Gruppe

[1] C. I. Delaporte und E. Houvet, *Les vitraux de la cathédral de Chartres* (Paris 1926), Bd. III, Taf. CIC–CCII; J. Favier, *L'univers de Chartres* (Paris 1988), 78.

[2] Eph. 2,20 und Hebr. 7,7. Siehe auch Apostelgeschichte 2,29–32 und 3,25–26; 1. Petr. 1,10–12 und 3,2; Offenb. 22,9; Matth. 5,17.

[3] *LChrI* III, 462, s.v. "Propheten"; *Lexikon des Mittelalters* I, 781f., s.v. "Apostel" (Y. Conger).

[4] 1. Petr. 1,16–21.

[5] *LChrI* I, 154–155, 161, s.v. "Apostel" (J. Myslivec); Innocenz III., *Sermo* 24, PL 217, 420–421.

[6] PL 217, 420–421; *Lexikon des Mittelalters* I, 781, s.v. "Apostel" (Y. Conger).

[7] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. II (Paris 1956), 343–419; *LChrI* I, 699ff., s.v. "Evangelisten" (E. Lucchesi-Palli).

[8] R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter* (Marburg 1923), 109–119, Abb. 209–221; *Lexikon des Mittelalters* I, 788, s.v. "Apostel" (J. Engemann). Eine Variante dieses Themas ist in der Bischofskirche von Cluny dargestellt, wo die nur bis zur Taille wiedergegebenen Propheten Silberstatuen der Evangelisten stützen: Réau, *Iconographie* (wie in Anm. 7), 346.

[9] Hamann, *Kunst im Mittelalter* (wie in Anm. 8), Bd. II, 112ff., Abb. 216.

einer tragenden und einer getragenen Figur findet sich wiederholt in Werken der griechisch-römischen Tradition, wo er für die Darstellung verschiedener Themen verwendet wurde. Die wichtigsten davon sollten hier zusammengestellt werden.

An erster stelle soll Ephedrismos stehen ursprünglich ein Spiel, bei dem der Sieger im Ball- oder Steinwerfen nach einem Ziel von dem Besiegten, dem er die Augen zuhält, auf dem Rücken getragen werden muß, bis der Träger trotz der verdeckten Augen das Ziel findet.[10] Oft hält jedoch der Aufsitzende dem Träger die Augen nicht zu. Hin und wieder finden sich auch Darstellungen des Ephedrismos mit Frauen. Besonders gut erhalten und charakteristisch ist die Darstellung des Ephedrismos auf einer attischen rotfigurigen Oinochoe in Berlin (Abb. 4),[11] und in einer Terrakottagruppe, ebenfalls in Berlin, aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v.Chr. (Abb. 5).[12]

Als Variante zum Ephedrismos kann man ein anderes Spiel ansehen, das auf einer attischen schwarzfigurigen Amphora im Britischen Museum dargestellt ist: Ein Ballspiel, bei dem Knaben auf den Schultern von Männern reiten.[13] Eine Darstellung auf einer anderen schwarzfigurigen Vase in Berlin hängt ebenfalls damit zusammen. Gezeigt ist der Tanz von drei Hopliten, die auf drei als Pferde verkleideten Männern reiten.[14] Diese Darstellung kann als Vorläufer des "Reitertanzes" bei Aristophanes angesehen werden.[15]

Das Thema des Ephedrismos, das eigentlich aus dem täglichen Leben gegriffen ist, reicht jedoch auch in die mythische Sphäre hinein. In einer Terrakottagruppe im Britischen Museum[16] trägt ein Mädchen eine geflügelte Figur, die wohl ein Eros ist, auf den Schultern. Zwei andere Terrakottagruppen, eine in Catania,[17] die andere in Karlsruhe,[18] beide aus dem 4. Jahrhundert v.Chr., zeigen ein Mädchen, das Eros auf dem Rücken trägt.

Noch deutlicher ist die Ausweitung des Themas auf den Bereich der Götter in Darstellungen, die Herakles mit Pluto oder Dionysos auf dem Rücken zeigen, wie auf einem attischen Krater des Pourtalesmaler in Berlin,[19] auf einer attischen Schale des Jenamalers im Pariser Cabinet des Médailles,[20] und auf einer in Fragmenten erhaltenen attischen Schale des Jenamalers der alten Sammlung von Preller.[21] Die Beziehung des Herakles zu Pluton, der die cornucopia hält, auf den beiden ersten Vasendarstellungen und seine Beziehung zu Dionysos auf dem dritten Vasenbild geht offenbar auf Fruchtbarkeits—bzw. Jenseitvorstellungen zurück.[22] Mit Recht wurde schon früher bemerkt, daß Herakles hier "nicht den verhaßten Hades, sondern den Reichtumspender Pluton auf die Erde bringt."[23] Es fragt sich, ob alle oben zusammengestellten Werke, Terrakotten und Vasenbilder, auf ein oder mehrere Werke der monumentalen Malerei oder Plastik zurückgehen, die sie auf verschiedene Weise nachgeahmt haben, wie Salomon Reinach vorgeschlagen hat.[24]

Ein solches Werk der Großplastik könnte eine marmorne Figurengruppe der Athener Agora gewesen sein (Abb. 6),[25] eine Giebel- oder Akroterfigur, von der angenommen wird, sie stelle einen Ephedrismos dar oder sei einem anderen, mythischen Zusammenhang entnommen. Eine weitere marmorne Gruppe von zwei weiblichen Figuren der hellenistischen Zeit, die in Rom gefunden wurde und jetzt im Palazzo dei Conservatori ist, stellt mit Sicherheit den Ephedrismos dar und ist die repräsentativste Wiedergabe dieses Themas in der Großplastik (Abb. 7).[26]

Ein mit dem Ephedrismos verwandtes Motiv, das je-

[10] Pollux 9,118–119, 122; Athenaeus 11,479a; Hesychius, s.v. "ἐφεδρίζειν." Siehe auch Eustathius zu Il. V,306, p. 550,3, p. 1282,54; *RE* V.2, 2747, s.v. "ἐφεδρισμός" (Jüthner); *Der Kleine Pauly* II, 292, s.v. "ἐφεδρισμός" (O. Reinmuth).

[11] Berlin F 2417, Shuwaloffmaler, ca. 425 v.Chr.: P. Arias und M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting* (London 1962), 371, Taf. 204.

[12] Berlin 6917: *Ausgewählte griechische Terrakotten* (Berlin 1903), 16, Taf. 17, 18. Vgl. A. Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff* (Berlin 1883–1887), Taf. 81.

[13] London, British Museum, Ende 6. Jahrhundert v.Chr.: W. Zschietzschmann, *Hellas und Rom* (Tübingen 1959), Abb. 180:1.

[14] Berlin F 1697: J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters* (London 1956), 297, 17; idem, *Der Berliner Maler* (Berlin 1930), 1686 (550–540 v.Chr.); A. Trendall und T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971), 20, Abb. 1:9.

[15] Trendall und Webster, *Illustrations of Greek Drama* (wie in Anm. 14), 20.

[16] British Museum D21; R. Kekulé von Stradonitz, *Die Terracotten von Sicilien* (Berlin 1884), 75–76, Taf. 46:2; H. Walters, *Catalogue of the Terracottas* (London 1903), 301–302, no. D21.

[17] Kekulé von Stradonitz, *Terracotten von Sicilien* (wie in Anm. 16), 75, Taf. 46:1.

[18] Kekulé von Stradonitz, *Terracotten von Sicilien* (wie in Anm. 16), 76, Taf. 46:3.

[19] Berlin 31094, Pourtalesmaler, Anfang 4. Jh. v.Chr.: H. Metzger, *Représentations dans la céramique du IVe siècle* (Paris 1951), 196f., Taf. 26:1; *ARV²*, 1446, 2. Herakles trägt wie beim Ephedrismos Pluton auf seinem Rücken, der die cornucopia hält.

[20] Rotfigurige Schale, Paris, Cabinet des Médailles 822, Jenamaler, Anfang 4. Jh. v.Chr.: Metzger, *Représentations* (wie in Anm. 19), 196, Taf. 26:2; *ARV²*, 1521. Herakles trägt auf seinem Rücken Pluton, der die cornucopia hält.

[21] Rotfigurige Schale, Jenamaler, Anfang 4. Jh. v.Chr.: Metzger, *Représentations* (wie in Anm. 19), 197ff., Taf. 26:3; *ARV²*, 1511. Herakles trägt Dionysos auf seinem Rücken.

[22] Metzger, *Représentations* (wie in Anm. 19), 198ff.

[23] H. Walter, *Griechische Götter* (München 1971), 150, Abb. 133. Eine andere Terrakottagruppe stellt Herakles Omphale oder Iole auf dem Rücken tragend dar: L. Heuzey, "Recherches sur un groupe de Praxitèles d'après les figurines de terre cuite," *GBA* (1875), Bd. II, 207; C. Daremberg und E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Bd. II (Paris 1892), 637, s.v. "ephedrismos" (S. Reinach). Im selben Aufsatz werden auch andere Werke besprochen, die weitere mythische Figuren in Ephedrismos-Motiv darstellen.

[24] Daremberg und Saglio, *Dictionnaire* (wie in Anm. 23), 637.

[25] 449–444 v.Chr.: H. A. Thompson, "The Pedimental Sculpture of the Hephaisteion," *Hesperia* 18 (1949), 235f., Taf. 53–55, 63; A. Delivorrias, *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts* (Tübingen 1974), 33ff., 39ff., Taf. 9–11; J. Camp, *The Athenian Agora* (London 1986), 202f.

[26] H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* (Oxford 1926), 66f., Taf. 16:1. Stuart Jones bemerkt: "The subject in all cases is usually held to be a genre, showing girls playing the game

doch aus einem anderen, mythologischen Bereich stammt, wurde auf einem Gemälde dargestellt, das uns allerdings nur aus den schriftlichen philologische Quellen bekannt ist. Lukian (*De domo* 28) berichtet, daß dieses Werk den Mitarbeiter des Hephaistos Kedalion zeigte, den der von Oinopion geblendete Orion auf seine Schultern nimmt und von ihm geleitet dem Aufgang der Sonne entgegenschreitet, deren Strahlen ihn heilen. Dieses Thema war in der Antike auch wegen eines Satyrspiels von Sophokles mit dem Titel *Kedalion* beliebt.[27]

Die dritte große Gruppe von Darstellungen dieser Art zeigen den Aeneas, der seinen Vater Anchises auf seinem Rücken oder den Schultern trägt. Mit Varianten dieses Themas ist die griechische Kunst aller Perioden ebenso wie die Kunst etruskischer, römischer und spätantiker Zeit buchstäblich überschwemmt. Diese Werke sind in fünf ausführlichen Studien von Schauenburg,[28] Brommer,[29] Galinsky,[30] Fuchs,[31] und Canciani[32] zusammengestellt. Darunter finden sich schwarzfigurige Vasenbilder (Abb. 8),[33] rotfigurige Vasenbilder,[34] etruskische Werke (Abb. 9),[35] Wandmalereien (Abb. 10),[36] Steindenkmäler (Abb. 11 und 12),[37] Terrakottaplastiken, Werke der Toreutik und allgemein der Metallkunst, Münzen (Abb. 13 und 14),[38] Gemmen,[39] Medallions, Lampen[40] u.a.m.

Aus den zusammengestellten Werken wird deutlich,

ἐφεδρισμός . . . but in holding, as do most archaeologists, that it represents a children's game, we cannot overlook the fact that the figures have the strongly developed forms of grown women, and the size and excellence of the present group may point to something more important than genre."

[27] *RE* XI,1, 107–109, s.v. "Kedalion" (J. Gunning); *Der Kleine Pauly* III, 173–174, s.v. "Kedalion" (H. v. Geisau).

[28] K. Schauenburg, "Aeneas und Rom," *Gymnasium* 67 (1961), 176–191 mit Abbildungen.

[29] F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*, Bd. III (Marburg 1976), 21–27; idem, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 3. Aufl. (Marburg 1973), 386–390.

[30] G. K. Galinsky, *Aeneas, Sicily, and Rome* (Princeton 1969).

[31] W. Fuchs, "Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas," in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Hrsg. H. Temporini, Bd. I.4 (Berlin 1973), 615–632, Tafelband, 47–58.

[32] *LIMC* I, 386–390, s.v. "Aineas" (F. Canciani), Tafelband, 297–306.

[33] A. (Abb. 8) Oinochoe, Paris, Louvre F 118 (Maler von Louvre F 118, 510/500 v.Chr.): Schauenburg, "Aeneas und Rom" (wie in Anm. 28), 180, Nr. 45., Taf. 16:1; Beazley, *Black-Figure Vase-Painters* (wie in Anm. 14), 440, 2; *LIMC* I, 387, Nr. 77, mit Zeichnung S. 386. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

B. Attische Hydria, Vatikan, Astarita 733 (Priamosmaler, spätes 6. Jh. v.Chr.): J. D. Beazley, *Paralipomena* (Oxford 1971), 147:30; K. Schauenburg, "Iliupersis auf einer Hydria des Priamosmalers," *RM* 71 (1964), 60, Taf. 4. Iliupersis, Anchises auf den Schultern des Aeneas.

C. Attische Amphora, Heidelberg S 184, Maler von München 1519, spätes 6. Jh. v.Chr., aus Cerveteri: Beazley, *Black-Figure Vase-Painters*, 394, 5 und 696; B. Neutsch, G. Hafner und H. Luschey, *Die Welt der Griechen im Bilde der Originale der Heidelberger Universitätsammlung* (Heidelberg 1948), Abb. 25; *CVA* Heidelberg 1, 59, Taf. 35:4–5. Anchises auf den Schultern von Aeneas.

D. Amphora, Basel 1921,331: Beazley, *Black-Figure Vase-Painters*, 319, 9 (Classe Cab. Méd. 218, 510/500 v.Chr.); Schauenburg, "Aeneas und Rom" (wie in Anm. 28), 178, Nr. 1; *LIMC* I, 386, Nr. 62, Tafelb. 300:62. Anchises auf der Schulter von Aeneas.

E. Amphora, Neapel, Mus. Naz. 2481, aus Nola: Beazley, *Black-Figure Vase-Painters*, 397, 4 (Vasen um den Eucharidesmaler, ca. 500 v.Chr.); *LIMC* I, 387, Nr. 79, Tafelb. 302:79. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

F. Kolonettenkrater, Salerno, Mus. Arch., ca. 500 v.Chr.: *LIMC* I, 387, Nr. 80. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

G. Amphora, Rom, Villa Giulia 47505, aus Cerveteri: Beazley, *Black-Figure Vase-Painters*, 601, 4 (Red-Line-maler, ca. 500 v.Chr.); *LIMC* I, 387, Nr. 83. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

H. Amphora, Syrakus 23512, aus Gela: Beazley, *Black-Figure Vase-Painters*, 604, 66 (Red-Line-maler, ca. 500 v.Chr.); *LIMC* I, 387, Nr. 84. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

I. Lekythos, Syrakus 19882, aus Gela (Edinburgmaler, 500/490 v.Chr.): *LIMC* I, 387, Nr. 87. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

[34] A. Schale, Vatikan, 500/490 v.Chr., aus Cerveteri: *ARV*², 36 (Vasen um den Pythoklesmaler); *LIMC* I, 387, Nr. 88. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

B. Hydria, Neapel, Mus. Naz. 2422, aus Nola: *ARV*², 189, 74 (Kleophradesmaler); *LIMC* I, 387, Nr. 89, Tafelb. 302:89. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

C. Kelchkrater, Ferrara, Mus. Arch. 2995, aus Spina (450 v.Chr.): *ARV*², 601, 18 (Niobidenmaler); *LIMC* I, 388, Nr. 91. Anchises auf dem Rücken von Aeneas.

[35] A. Rotfigurige Amphora, München, Antikensammlung 3185: J. D. Beazley, *Etruscan Vasepainting* (London 1947), 195:3 (Praxiasmaler, 470/460 v.Chr.); *LIMC* I, 388, Nr. 94, Tafelb. 303:94. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas.

B. Gemme, Karneol, Paris, Bibl. Nat. 276 (1. Viertel 5. Jh. v.Chr.): *LIMC* I, 388, Nr. 95. Anchises auf der Schulter von Aeneas.

C. (Abb. 9) Terrakotta, Rom, Villa Giulia 40272, aus Veii (Ende 5./Anfang 4. Jh. v.Chr.): *LIMC* I, 388, Nr. 96, Tafelb. 303:96. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas.

[36] A. (Abb. 10) Wandmalerei, Pompeji IX 13,5 (Casa del criptoportico), 69–79 n.Chr.: Galinsky, *Aeneas, Sicily, and Rome* (wie in Anm. 30), Abb. 27; *LIMC* I, 388, Nr. 98. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas.

B. Pompejanische Malerei, Neapel, Mus. Naz. 9089, 1. Jh. n.Chr.: O. Brendel, "Der Affen-Aeneas," *RM* 60/61 (1953/54), 153–159, pl. 61; Galinsky, *Aeneas, Sicily, and Rome*, Taf. 30; *LIMC* I, 388, Nr. 99. Parodie auf das Thema des Aeneas, der Anchises auf der linken Schulter trägt. Beide sind hundsköpfig dargestellt.

[37] A. Römisches Grabrelief, Köln, 1. Jh. n.Chr.: Galinsky, *Aeneas, Sicily, and Rome* (wie in Anm. 30), 168, Abb. 125. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas.

B. (Abb. 11) Grabaltar der Petronia Grata, Turin, Mus. Arch., 2. Jh. n.Chr., aus Acchi: *LIMC* I, 389, Nr. 115, Tafelb. 304:115. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas.

C. Altarfragment(?), Wien, Universitäts-Sammlung, 2. Jh. n.Chr.: *LIMC* I, 389, Nr. 117, Tafelb. 304:117. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas.

D. (Abb. 12) Tabula Iliaca Capitolina, Rom, Musei Capitolini 316, frühe Kaiserzeit: Galinsky, *Aeneas, Sicily, and Rome* (wie in Anm. 30), Abb. 29; *LIMC* I, 389, Nr. 112. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas.

[38] A. Münze von Segesta, 1. Jh. v.Chr.: *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Sicily* (London 1876), 137, Nr. 59–62; *LIMC* I, 389f., Nr. 130. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas.

B. (Abb. 13) Denar, Cäsarisch: *LIMC* I, 389, Nr. 128, Tafelb. 305:128. Aeneas trägt auf seiner linken Schulter Anchises, während er in der Rechten das Palladion hält.

C. (Abb. 14) Münze, Antoninus Pius: *LIMC* I, 390, Nr. 135, Tafelb. 305:135. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas.

[39] A. Römische Gemme, Karneol, London, Coll. Ioannides: *LIMC* I, 388, Nr. 102. Anchises auf den Schultern von Aeneas. Siehe auch ebd. *LIMC* I, Nr. 103 u. 104.

B. Römische Gemme, Karneol, Berlin, Staatl. Mus. FG 6495, cäsarisch oder antoninisch: *LIMC* I, 389, Nr. 105, Tafelb. 303:105. Anchises auf den Schultern von Aeneas. Siehe auch ebd. *LIMC* I, Nr. 107, 108.

C. Sardonyx, Baltimore, Walters Art Gallery 42.1186, republikanisch: *LIMC* I, 389, Nr. 106a, Tafelb. 303:106a. Anchises auf den Schulter von Aeneas.

[40] Römische Lampe, Hannover, Kestnermuseum 1170, aus Rom: *LIMC* I, 389, Nr. 123. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas.

daß das Motiv einer auf Rücken oder Schultern getragenen Figur, sei es nun ein Heros, ein Gott oder ein einfacher Sterblicher, schon sehr früh, seit dem 6. Jahrhundert v.Chr., auch außerhalb des griechischen Kosmos weit verbreitet war. Besonders im Westen, in Italien, wurde es mit Eifer aufgenommen. Die einheimischen Etrusker und Römer adoptierten mit Begeisterung dieses Motiv vor allem im Zusammenhang mit dem Mythos von Aeneas und Anchises. Die zahlreichen diesbezüglichen griechischen Werke, die auf italischem Boden gefunden wurden, bestätigen, daß diesen Völkern das Thema besonders am Herzen lag und daß das auch die griechischen Werkstätten wußten und es deshalb auf Tausenden von Exportprodukten für diesen Bereich wiedergaben. Auch auf ihren eigenen Kunsterzeugnissen aus Metall, Stein u.a.m. wiederholten die Etrusker und Römer schon seit der archaische Zeit unermüdlich dieses Thema.[41] Der Grund für seine Beliebtheit ist klar, ist doch das Schicksal des Aeneas, der dem Mythos zufolge sich schließlich in Italien niederließ, eng verbunden mit der Überzeugung der italischen Völker, daß sie aus dem berühmten Troja herkommen und von seinen tapferen und verehrten Heroen abstammen, die Hellanikos und Stesichoros sowie die klassischen lateinischen Dichter und Schriftsteller, vor allem Vergil, in ihren Werken verewigten.[42] Dadurch, daß die Römer Zentraleuropa eroberten und in das Imperium Romanum einverleibten und natürlich auch durch die Ausstrahlung der griechischen Kultur auf Gallien und seine Nachbarvölker von Massalia und den übrigen Kolonien aus, erreichten unter anderem die Themen des Ephedrismos und ihre zahlreichen Varianten, vor allem aber das Thema Aeneas und Anchises auch diese Gebiete. Ihre Verbreitung in diesen Bereichen Westeuropas wird durch zahlreiche Werke vor allem der Kleinkunst, aber auch der monumentalen Kunst belegt, die dort gefunden wurden.[43] Es ist allgemein bekannt und braucht nicht betont zu werden, daß diese Werke und die dargestellten Themen während des ganzen Mittelalters zum allgemein bekannten und vertrauten Bildgut gehörten und daß dieses Gruppenmotiv auch weiterhin dargestellt wurde, teilweise mit christlichem Gehalt, teilweise aber auch und zwar während des ganzen Zeitraums, mit der ursprünglichen heidnischen Bedeutung.

Am meisten bewegten die trojanischen Helden die westeuropäischen Gelehrten und Künstler, die die Menschlichkeit und das hohe Ethos der ersteren immer wieder rühmten, im Gegensatz zu den Achäern, die sie als roh und hart schilderten. Besonders beliebt war der Bildtypus des ehrfürchtigen Aeneas, weil er in anschaulicher Weise die enge Beziehung zwischen den beiden Generationen wiedergibt, der des trojanischen Stammvaters Anchises und der des neuen Stammvaters und Gründers von Rom, Aeneas.

Lange vor der römischen Eroberung des heutigen Frankreichs hatte sich die griechische Kultur dort bereits ausgebreitet. Sehr aufschlußreich ist die Nachricht des Strabon (IV,180–181), daß die nördlich von Massalia wohnenden Gallier, vor allem die kultivierteren unter ihnen, sich der Philosophie zuwandten, sodaß Massalia zu einer "Bildungsstätte" (παιδευτήριον) wurde, wie er es charakterisierte, die die Gallier zu Philhellenen machte. So stark war der Einfluß, daß die Gallier sogar ihre Verträge in griechischer Sprache abfaßten. Wie Strabon ferner berichtet, wurden griechische Sophisten und Ärzte von gallischen Privatleuten oder von den Städten angestellt und bezahlt. Der lateinische Schriftsteller der augustäischen Periode, Pompeius Trogus (Iustinus 43,4f.) bestätigt dies und schreibt sogar, Massalia habe die Gallier als Einzelpersonen und als Gesellschaft in einem so ausgedehnten Gebiet bis tief ins Landesinnere so weitgehend beeinflußt, daß man fragen müsse, ob die Griechen nach Gallien übergesiedelt seien oder vielmehr die Gallier nach Griechenland.[44]

Außerdem berichtet Cäsar in seinem Werk *De bello gallico* (VI,14) unter anderem über die oberste Klasse der Kelten, die Druiden, Priester und Philosophen, daß ihre Philosophie an die der Pythagoräer anknüpfte und daß sie zwar ihre Lehren nicht schriftlich, sondern nur mündlich weitergaben, ihre übrigen privaten und öffentlichen Texte jedoch auf Griechisch abfaßten. In demselben Werk schreibt Cäsar an anderer Stelle (I,29), daß im Lager der Helvetier nach seiner Eroberung Tafeln gefunden wurden, auf denen in griechischer Schrift Tausende von Helvetier namentlich verzeichnet waren ("in castris Helvetiorum tabulae repertae sunt litteris Graecis confectae et ad Caesarem relatae").

Besondere Bedeutung hatte die Druidengemeinde im Gebiet des heutigen Chartres, das damals Autricum hieß und der gallo-römischen civitas der Karnuten ge-

[41] Siehe oben Anm. 28–31 und 35–40.

[42] Galinsky, *Aeneas, Sicily, and Rome* (wie in Anm. 30), 103–140.

[43] Siehe oben Anm. 37, A–C, und *LIMC* I, 390, Nr. 149, 150 und 151 (Köln), 390, Nr. 152 (Trier), 389, Nr. 117 (Wien).

[44] Dasselbe gilt ja auch für Spanien, wo Massalia an der iberischen Küste entlang ebenfalls Kolonien gegründet hatte! Auch hier blühte die griechische Kultur noch nach der Eroberung der Halbinsel durch die Römer, die bis zur ausgehenden Spätantike Träger dieser Kultur waren. Die Durchdringung der einheimischen Kultur mit dem griechischen Geist zeigt sich in der später hier wirkenden Persönlichkeit des Bischofs Isidoros von Sevilla (565–636), dessen wertvolles Werk *Origines* oder *Etymologiae* die geistige Nahrung der gesamten westlichen Christenheit der nächsten Generation darstellte, wie die enorme Anzahl der 950 erhaltenen Handschriften belegt. Isidoros, der die ganze westliche Welt des Mittelalters tief beeinflußte und einen überaus großen Beitrag zur Erhaltung der griechisch-römischen Kultur und zu ihrer Übereinstimmung mit dem Christentum leistete, wollte, wie er selbst schreibt, den kommenden Christengenerationen das gesamte Wissen der griechischen Welt vermitteln. Er betonte, daß ein guter Christ vor allem die Religion, Philosophie und Ethik der Antike kennen muß, die für Isidoros die Basis der christlichen Erziehung darstellen.

hörte. Cäsar berichtet im Gallischen Krieg (VI,13–14), daß es im Gebiet der Karnuten zwischen Seine und Loire Schulen gab, in denen die Druiden die jungen Leute wie oben erwähnt unterrichteten.[45] Einige Jahrhunderte später wurde Chartres wieder zu einem Bildungszentrum mit der Domschule, deren Anfänge sich bis ins 5. Jahrhundert zurückverfolgen lassen.[46] Hier ist die Beziehung zur griechischen Literatur noch enger.

Inzwischen waren die meisten Karnuten bereits seit dem 4. Jahrhundert zum Christentum übergetreten.[47] Seit dem 11. Jahrhundert gab es in Chartres eine besonders bemerkenswerte Schule, die gelehrten und weisen Bischöfen unterstand, sodaß sich diese Bischofsstadt zu einem bedeutenden kulturellen und intellektuellen Zentrum entwickelte. Der Bischof Fulbert (1006–1028) machte Chartres zu einem Hauptzentrum der Wissenschaft im Europa des 11. Jahrhunderts. Der nächste bedeutende Gelehrte Bischof Ivo (†1116) und dessen Nachfolger Geoffroy de Lèves (1116–1148) und Goslin de Lèves (1148–1155) brachten die Kathedralschule von Chartres zu ihrer höchsten Blüte als eines der bedeutendsten Zentren philosophischen Denkens im Zeitalter der Frühscholastik.[48]

Die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts war geprägt durch die Gelehrsamkeit des Bischofs Johannes v. Salisbury (1177–1180) und seines Vorgängers Bernhard v. Chartres (†1126), dessen Belesenheit und geschickte Darstellungskunst er rühmt.[49] Johannes v. Salisbury war beeindruckt von Bernhards Ehrfurcht gegenüber früheren christlichen und nichtchristlichen Denkern,[50] "auf deren Schultern"—der Ausdruck ist sehr beachtenswert —die zeitgenössischen Gelehrten groß geworden und über sich hinausgewachsen waren.[51] Johannes v. Salisbury nennt Bernhard sogar den kundigsten Platoniker des Jahrhunderts.[52] Bernhards Schüler Gilbert von Poitier (†1154), Kanzler und Leiter der Domschule in Chartres, galt als die anregendste theologische Kraft des 12. Jahrhunderts. Bernhard erzielte durch andere bedeutende Schüler eine große Reichweite. Er wurde als der "gelehrteste Mann" seiner Zeit geschätzt.[53] Thierry von Arras war von 1140 bis ca. 1150 Kanzler dieser Schule. Sein Schüler Clarembald von Arras (†ca. 1170) nennt ihn den hervorragendsten Philosophen ganz Europas.[54] Thierrys "Heptateuchon" ist ein Lehrbuch der sieben Künste. Es zeugt wie seine übrigen Schriften vom intensiven Studium der klassischen nichtchristlichen Literatur und Philosophie in Chartres;[55] dabei wurde besonders die Naturphilosophie gepflegt. Thierry hat in seinen Werken auch versucht, den biblischen Schöpfungsbericht mit Hilfe der Naturwissenschaft und der Philosophie Platons (*Timaios*) zu erklären. Auf Thierry soll aber auch die nachdrückliche Einführung der Lehren des Aristoteles in Chartres zurückgehen.[56]

Bedeutende Schüler von Chartres, so Wilhelm von Conches (†1154), Bernardus Silvestris (†ca. 1160), Johannes v. Salisbury (†1180) und Clarembald von Arras haben diese innere enge Verbindung zwischen vorchristlicher und christlicher Tradition zur Geltung gebracht,[57] um auf deren Fundament eine ganzheitliche menschliche Bildung aufzubauen. Dies bedingte die eingehende Beschäftigung nicht nur mit Philosophen wie Platon, Boethius und Aristoteles, sondern auch mit Dichtern (Cicero, Sallust, Horaz, Vergil, Ovid, Lukian u.a.) und Naturwissenschaftlern (Euklid, Pythagoras, Ptolemaios, Calcidius, Galen) der klassischen Antike sowie mit dem Neuplatonismus.[58] Somit wurde Chartres ein bedeutendes Assimilationszentrum der christlichen und vorchristlichen griechischen Ideologie in ganz Europa.

Genau derselbe Geist der Verbindung zwischen der griechischen und der christlichen Auffassung ist in der Kathedrale, dem bedeutendsten Bauwerk und Denkmal von Chartres, verkörpert. Nach dem Brand von 1194 wurde der Wiederaufbau der Kathedrale bald nach 1200 zum Abschluß gebracht. Der Dom von Chartres ist vom griechischen Geist durchtränkt. Er ist Emblem und Ausdruck des Bewußtseins, welcher Auftrag der griechischen Tradition im Dienst der christlichen Lebensführung und zur Vervollkommnung des erleuchteten Christen zukommt.

Davon sprechen die Relieffiguren der bedeutendsten Lehrer der weisen Bischöfe von Chartres, Pythagoras, Platon und Aristoteles, die zwischen heiligen Gestalten des Alten und Neuen Testaments am Königsportal des Domes dargestellt sind (Abb. 15). In ihren Reihen treten auch die Personifizierungen des weltlichen Lernens der sieben freien Künste auf: Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Astronomie, Geometrie und Musik.[59] Bemerkenswert ist, daß die den theologischen Themenkreis rahmenden Personifizierungen des welt-

[45] *DACL* III, 1023.

[46] *Lexikon des Mittelalters* II, 1753, s.v. "Chartres, Schule von" (H. Schipperges).

[47] *DACL* III, 1028f.; *Lexikon des Mittelalters* II, 1746, s.v. "Chartres" (A. Chédeville).

[48] *Lexikon des Mittelalters* II, 1748, s.v. "Chartres" (A. Chédeville).

[49] *Metal.* I,24, PL 199, 853–858; *Lexikon des Mittelalters* II, 1754, s.v. "Chartres, Schule von" (H. Schipperges).

[50] *Metal.* II,4, PL 199, 900.

[51] Ibid., III,4, PL 199, 901f.; *Lexikon des Mittelalters* II, 1754, s.v. "Chartres, Schule von" (H. Schipperges).

[52] *Metal.* IV,35, PL 199, 875.

[53] *Hist. pont.* 8, ed. Poole, 15; *Lexikon des Mittelalters* II, 1754, s.v. "Chartres, Schule von" (H. Schipperges).

[54] *Lexikon des Mittelalters* II, 1754, s.v. "Chartres, Schule von" (H. Schipperges).

[55] Ibid.

[56] Ibid.

[57] Ibid.

[58] Ibid., 1757–1758.

[59] A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral* (Baltimore 1959), 15–22, 48.

lichen Lernens hier an der Kathedrale von Chartres zum ersten Mal im Bildprogramm einer christlichen Kirche des Westens vorkommen.[60]

Daraus geht klar hervor, daß in dieser Zeit, die zu Recht als Epoche des frühen Humanismus bezeichnet wird, die Verbindung zwischen der antiken griechisch-römischen literarischen Tradition und der christlichen Auffassung bereits zur Vollendung gelangt war und daß die Schule von Chartres das handgreiflichste Beispiel dafür ist.[61]

Dasselbe gilt auch für die griechische Bildtradition, die die westliche Welt ebenfalls mit unzähligen diesbezüglichen bis in alle Winkel verstreuten Werke der griechisch-römischen Kunst überschwemmt hatte. Viele monumentale Werke standen während des ganzen Mittelalters aufrecht und waren zugänglich. Den Künstlern, die das Bildprogramm der Kathedrale von Chartres entwarfen, sowie den in der griechischen Antike so außerordentlich bewanderten Bischöfen, die natürlich an der Zusammenstellung des Programms wesentlichen Anteil hatten, waren alle diese Werke vertraut.

Unter den zahllosen vorchristlichen Werken fanden sich auch Darstellungen des Ephedrismos und all seiner oben erwähnten Variationen. Das Thema des Aeneas, der Anchises auf Schultern oder Rücken trägt, bot sich als nächste Parallele zum Thema der Apostel und Propheten an und lieferte das geeignetste Motiv zur Versinnbildlichung der festen Verbindung zwischen den Vertretern des Alten und denen des Neuen Testaments. Kein Vorbild hätte diesem Zwecke besser genügen können als diese Figurengruppe, die die Verbundenheit des Vaters Anchises mit seinem Sohn Aeneas so anschaulich verdeutlicht, dem ersten und wichtigsten Gründer des Römischen Reiches, durch den der Ruhm des heroischen, aber schwer heimgesuchten Troja wieder aufgelebt war.

In dem Motiv des Ephedrismos mit seinen vielfältigen Varianten und Bedeutungserweiterungen ist also wohl das Vorbild zu sehen für die bildliche Darstellung der "concordia veteris et novi Testamenti" in der Glasmalerei des Doms von Chartres.

Außerdem sei bemerkt, daß die Abhängigkeit der hier dargestellten Evangelisten und Propheten von ihren oben besprochenen Vorbildern auch dadurch bestätigt wird, daß diese Figuren in der Tradition der antiken Schriftsteller-, Redner- und Philosophenbildnisse stehen und sich in Haltung und Kleidung an diese anlehnen.[62]

Den griechisch-römischen Vorbildern noch näher steht die Darstellung desselben Themas der Propheten und Apostel am Taufbecken des Merseburger Doms (siehe S. 203, Abb. 3). Hier haben wir es mit einer bis in Einzelheiten gleichen, ja buchstäblichen Wiederholung des Aeneas-Anchises-Motivs spätrömischer Werke zu tun (Abb. 8–14), die sich an vielen Orten des Westen befanden, besonders in Deutschland,[63] wo die griechisch-römische Tradition ebenso verbreitet und bedeutend war wie in Frankreich.

Wie vertraut das heidnische Motiv des Tragenden und Getragenen war, das der Allegorie für die unzertrennliche Verbindung zwischen dem Alten und dem Neuen Testament als Vorbild diente, geht auch aus dem Ausdruck "auf den Schultern" hervor, der in den Texten dieser Epoche vorkommt, um die enge Beziehung zwischen zwei Generationen auszudrücken, den ersten Kirchenvätern und den gelehrten Bischöfen des Mittelalters.[64]

Wenn die auffälligen ikonographischen Ähnlichkeiten, auf die oben hingewiesen wurde, nicht zufällig sind und die diesbezüglichen Ausführungen das Richtige treffen, dann haben wir noch ein weiteres christliches Motiv gewonnen und zwar das der Gruppe der Propheten und Evangelisten der Glasmalerei in der Südrose vom Dom zu Chartres und des Taufbeckens in Merseburg, das auf die griechische ikonographische Tradition zurückgeht und ihr verdankt wird.

Athen

[60] Ibid., 16.

[61] Ibid.

[62] *LChrI* I, 708f., s.v. "Evangelisten" (E. Lucchesi-Palli).

[63] Siehe oben S. 206, Anm. 43. Derselbe Mythos wird in der Kunst der nächsten Jahrhunderten weiter behandelt und zwar genau nach der Art des Ephedrismos, wie die antiken Aeneas-Anchises Darstellungen. Auf vielen Werken sitzt Anchises auf den Schultern des Aeneas genau so wie in Chartres die Apostel auf den Propheten. Es seien hier einige Beispiele erwähnt:

A. Malerei von G. Genza, *Zerstörung Trojas*, Siena, Gallerie, no. 334, aus dem Palazzo del Magnifico, Siena, frühes 16. Jh.

B. Disk, italienische Maiolica, Victoria and Albert Museum, no. 559, Casteldurante, Pseudopellipario, spätes 16. Jh.

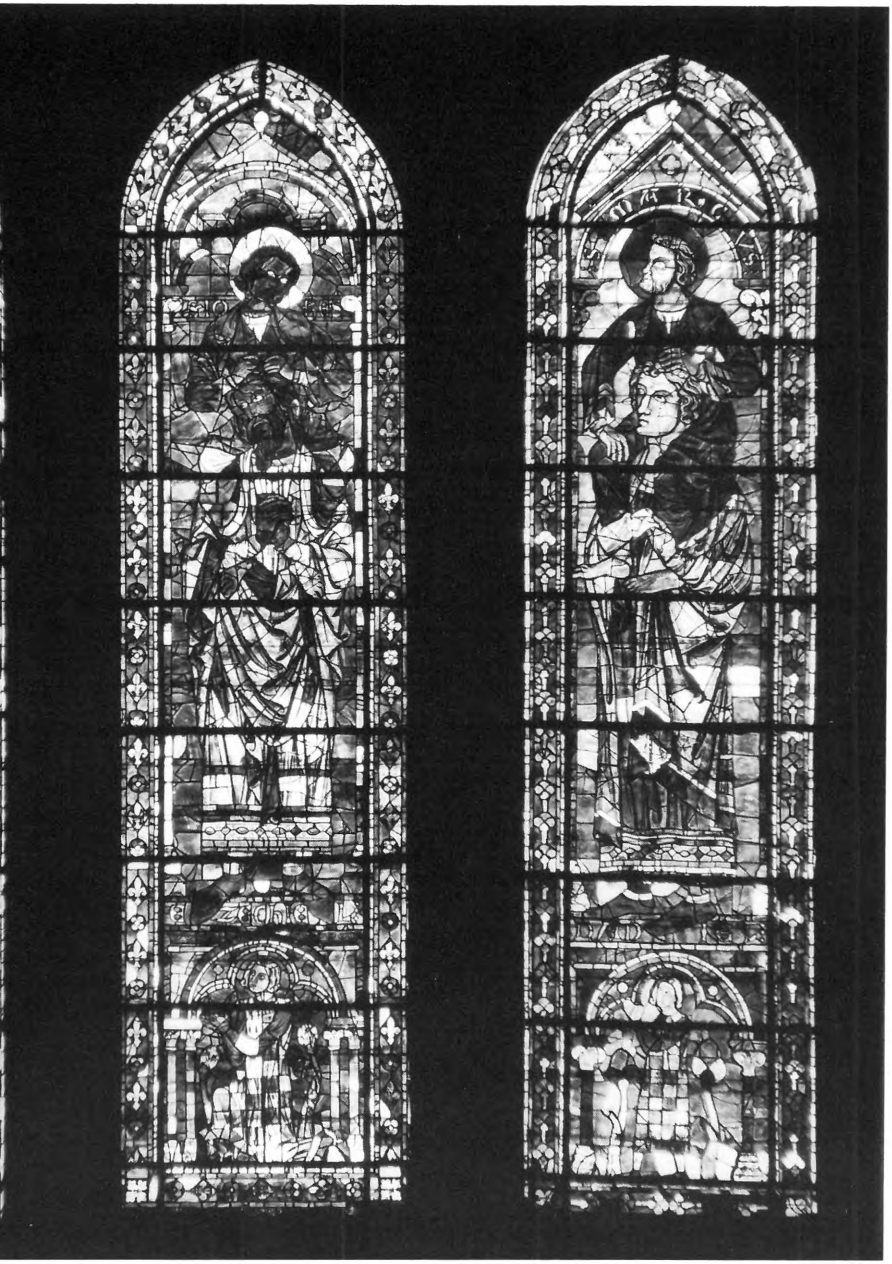
C. Außenblatt des Buches von J. von Vondels, *Ondergang von Troje* (Amsterdam 1655).

D. Freie Statuengruppe des Anchises auf den Schultern des Aeneas sitzend, facade der Breuner Palastes, Wien.

[64] Siehe oben Anm. 50. *Metal.* II, PL 199, 900: "Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea." Siehe auch E. Jeannau, "Nani Gigantum Humeris Insidentes," *Vivarium* 5 (1967), 79–99 (diese bibliographische Angabe wird Herrn. Dr. M. Evans, von Warburg Institute, verdankt).

Nach Abschluß dieser Arbeit schickte mir Frau Prof. Anna Prache liebenswürdigerweise, wofür ich ihr aufrichtigen Dank schulde, das Heft *Notre Dame de Chartres* 62 (1985), 6–17, wo ein hochinteressanter Aufsatz von Pierre de Dreux, "La rose méridionale de la cathédrale et les lancettes évangélistes-prophètes," veröffentlicht ist. Dort werden die Versuche von Ives Delaporte und Emile Mâle besprochen, das Motiv der auf den Propheten sitzenden Evangelisten zu erklären. Abgesehen von den vorgeschlagenen Erklärungen scheint mir die Auskunft von E. Mâle (ibid., 6) wichtig, daß "à Rome, dans l'église San Sebastiano in Pallara [existent] les restes d'une fresque de la fin du Xe siècle, où s'aperçoivent encore des prophètes portant des apôtres sur leurs épaules. *L'idée est identique, et il faut supposer qu'il existait d'anciens originaux, d'où l'on s'inspirait à la fois à Chartres et à Rome.*"

1. Chartres, Dom, Glasmalerei der fünf Fenster unter der Südrose. Propheten und Evangelisten



2. Detail von Abb. 1.
Markus und Daniel

4. Berlin, Staatliche Museen, F 2417, Attische rotfigurige Oinochoe. Darstellung der Knabenspieles "Ephedrismos"

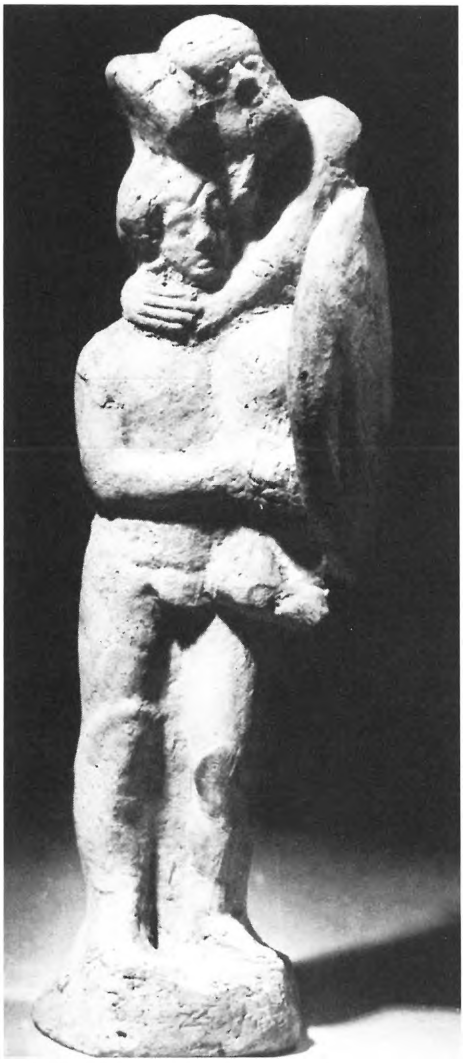
3. Merseburg, Dom, Taufbecken. Jeder Apostel auf der linken Schulter eines Propheten

5. Berlin, Staatliche Museen, 6917, Terrakottagruppe. Ein Mädchen mit dem Ball von seiner Gespielin in der Art der Ephedrismos getragen

6. Athen, Agora, marmorne Figurengruppe einen Ephedrismos im mythischen Zusammenhang darstellend

8. Paris, Louvre, schwarzfigurige Oinochoe. Aeneas auf dem Rücken Anchises tragend

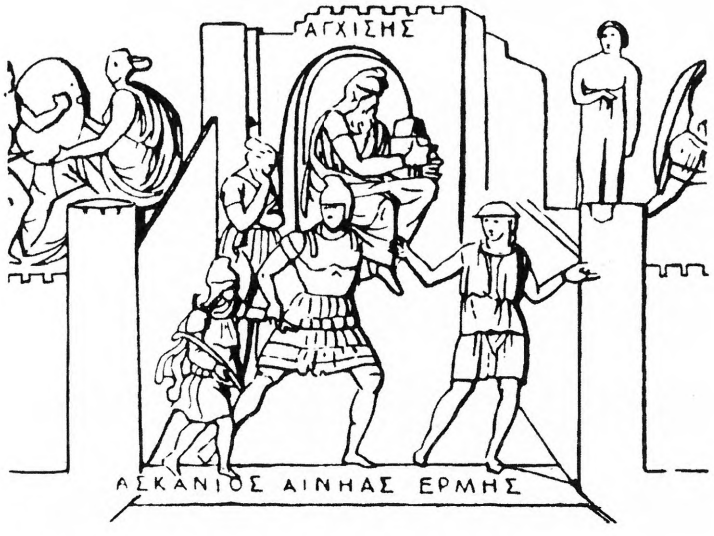
7. Rom, Palazzo dei Conservatori, marmorne Gruppe von zwei weiblichen Figuren. Die Gruppe stellt den Ephedrismos dar



9. Rom, Villa Giulia, etruskische Terrakotta. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas getragen

10. Pompeji, Casa del criptoportico. Anchises auf der linken Schulter von Aeneas

11. Turin, Museo Archeologico, römischer Grabaltar. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas



12. Rom, Musei Capitolini, 316, Tabula Iliaca. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas

15. Chartres, Dom, Königsportal. Philosophen und freie Künste

13. Münze, Denar, Cäsarisch. Aeneas trägt auf seiner linken Schulter Anchises, in seiner Rechter das Palladion

14. Münze, Antoninus Pius. Anchises auf der linken Schulter des Aeneas

III · BYZANTIUM AND ITS NEIGHBORS

Frescoes · Manuscripts · Icons

Sculpture, Minor Arts, and Historiography

A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteenth-Century Rock-Cut Chapel near Ivanovo

ELKA BAKALOVA

ALONG the Rousenski Lom River and its tributaries in northern Bulgaria is an important complex of rock-cut monasteries containing about three hundred chapels and other rooms. The most interesting of these are the rock-cut chapels to the east of the village of Ivanovo (Fig. 1), near the town of Rousé, which contain wall paintings of great artistic value dating from the twelfth to the fourteenth century. During this period the cultural life of the monasteries reached a high point that was related either directly or indirectly to donations by prominent historical figures such as the Bulgarian czars Ivan II Asen (1218–1241), Ivan Alexander (1331–1371), and probably George I Terter, along with the Bulgarian patriarch Joachim. Among the murals preserved in five of these chapels, known by their traditional names or local toponyms (the Church in Gospodev Dol, the Church in the Pismata Locality, the Buried Church, the Fallen Church, and the Church), only the fourteenth-century frescoes in the Church commissioned by Czar Ivan Alexander are relatively well known, thanks to the study by André Grabar.[1] No less significant in our opinion are the wall paintings in the Buried Church (Fig. 2), whose ceiling has fallen in, burying the rock chamber (whence the name), which I would like to present here.

At the end of the 1940s, Asen Vasiliev, the indefatigable explorer of Bulgaria's heritage, described the surviving wall paintings in the church, noting the large fresco of the Synaxis of the Archangels on the north wall (Fig. 4), a donor's portrait that he reported as destroyed, and several other unidentified fragments.[2] The long and complicated conservation and restoration work recently completed under the supervision of Boriana and Blagoi Dzhivdzhanovi included the lifting of the fallen stone block, the cutting out of the murals painted on it, and the conservation and cleaning of the newly discovered fragments. This restoration revealed several interesting new scenes and figures that further our understanding of the ideological content and artistic quality of the whole set of murals. The frescoes of the Buried Church are among the best and most important examples of thirteenth-century Bulgarian painting, but, apart from that, they contain one of the earliest surviving narrative cycles dealing with a biblical subject in the Balkans: the acts and miracles of the archangels. This cycle deserves attention, among other reasons, because (in spite of a short article by Liliana Mavrodinova)[3] it is not mentioned by Silas Koukiaris in his recent book devoted to archangel cycles in the Balkans.[4] In addition, I feel that this cycle of frescoes presents an opportunity to draw attention to some important aspects of the evolution of narrative cycles in the art of Byzantium and other Eastern Orthodox peoples. The principles governing the structure of these cycles have been the subject of numerous studies by Kurt Weitzmann, whose findings I have adopted.[5]

[1] A. Grabar, "Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues," *Byzantion* 25–27 (1955–57), 581–590; M. Bichev, *Ivanovskite stenopisi* (Sofia 1965); T. Velmans, "Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age," *JSav* (1965), 358–412.

[2] A. Vasiliev, *Ivanovskite stenopisi* (Sofia 1953), 20–21.

[3] L. Mavrodinova, "Stenopisi ot vremeto na Tsar Ivan Asen II pri Ivanovo," *Izkustvo* 9 (1976), 7–13; eadem, "L'école de peinture de Tirnovo à la lumière des recherches récentes," in *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten* II/5 (*JÖB* 32/5 [1981]), 225–226.

[4] Archim. S. Koukiaris, Τα θάυματα. Ἐμφανίσεις τῶν ἀγγέλων και ἀρχαγγέλλων στην Βυζαντίνη τέχνη τῶν Βαλκανίων (Athens and Ioannina 1989). S. Gabelić has taken into account the scenes in Ivanovo (which she had studied in situ) as well as our earlier publication (see note 12 below). However, her book on cycles of the archangels in Byzantine art appeared after this article was submitted for publication. See S. Gabelić, *Ciklus arhandjela u vizantijskoj umetnosti* (Belgrade 1991), 40, 54–56, 63, 71–74, 96–97, 103.

[5] On the "cyclic method" of rendering the literary content in representational arts, see K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Princeton 1947), 17–33, 193–207; idem, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations," in *New Testament Manuscript Studies* (Chicago 1950), 151–174, reprinted in idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago 1971), no. 10; idem, "The Selection of Texts for Cyclic

The main hall of the Buried Church is a well-shaped architectural space cut into the rock and subsequently partitioned. The surviving parts include the north wall, which is 5.2 meters long from the west end to the altar screen, the floor, part of the east wall, the 5.15-meter-long west wall, and parts of the ceiling over the northwest corner. The ceiling, measuring 5.00 × 5.20 meters in front of the altar screen, was cut into the solid rock. Careful examination of the ceiling and walls, with the exception of the south wall, which does not survive, has shown that all were decorated with paintings.[6]

The frescoes on the north wall play a key role in identifying the patron saint of the church and the basic ideas underlying the whole iconographic program. The crucial image is the large fresco depicting the Synaxis of the Archangels (Fig. 4), or, more precisely, the synaxis of St. Michael the Great Commander and the Other Incorporeal Forces, next to the altar screen, which is the usual place for the portrait of the patron saint of a church. This shows that the patron saint was either Archangel Michael or the archangels in general, and this conclusion is supported by the donor's portrait next to the synaxis on the north wall. There we can identify the figure of an archangel to whom the donor presents a model of the chapel whose paintings he has commissioned. The only surviving part of the donor's portrait is the head wearing a crown similar to the crown in Czar Constantine Asen Tikh's portrait in the Bojana church, dating from 1259. It is inscribed "To all Bulgarians," which is part of the formula used in the title of the Bulgarian czars during the thirteenth and fourteenth centuries.[7] Mavrodinova identified this figure as the Bulgarian czar Ivan II Asen.[8] She recalled a passage in the Life of Patriarch Joachim of Tŭrnovo stating that Czar Ivan II Asen gave Joachim gold to "hew out a cave above Krasen" and build a monastery dedicated to the Great Commander Michael.[9] The village of Krasen still exists to the north of Ivanovo and Ivan Dujčev identified it with the place-name mentioned in Joachim's Life.[10] Mavrodinova adopted that identification, assuming that the Buried Church, which is indeed dedicated to the archangels and contains a royal portrait, is the church hewn out and decorated with the gold donated by the czar and mentioned in Joachim's Life. I am also prepared to accept this hypothesis, particularly since the high artistic quality of the surviving fragments of frescoes as well as specific features of their style support a date in the 1230s. The plastic treatment of the forms, the delicate modeling achieved by the juxtaposition of warm and cool hues (seen most clearly where the vivid green ground is overpainted with light ochers and red accents on the protruding surfaces), and the refined coloring indicate that the frescoes in the Buried Church are the work of highly competent masters. Comparison with the murals in the Mileševa monastery in southwestern Serbia, also dating from the 1230s, supports the conclusion that these frescoes reflect trends that developed in Balkan art during the first half of the thirteenth century.[11]

The rest of the wall paintings in the Buried Church (apart from the donor's portrait, the Synaxis of the Archangels, the Virgin with two archangels in the apse, and the Ascension [Fig. 5]) represent a narrative cycle illustrating the acts and the miracles of the archangels (Fig. 3): the three angels on the plains of Mambre (the hospitality of Abraham), Jacob's vision of the ladder and Jacob wrestling with the angel, the bearing of the Ark of the Covenant (Fig. 9), the appearance of the angel to assist Joshua at the siege of Jericho (in two scenes on the ceiling [Figs. 6–8]), the angel appearing to Balaam, the miracle at Chonae, and the miracle at the pool of Bethesda (Fig. 10), probably in two iconographic variants.[12]

Judging by surviving archangel cycles in the art of Byzantium and other Eastern Orthodox lands, the number and the content of the scenes were not governed by any strict rules. We find different combinations of scenes selected with comparative freedom from a relatively wide range of representations. The cycles on the doors at Monte Sant'Angelo on Monte Gargano (southern Italy) and in the cathedral at Suzdal' (northern Russia) have the largest number of scenes.[13] After the eleventh

Illustration in Byzantine Manuscripts," in *Byzantine Books and Bookmen*, Dumbarton Oaks Colloquium (Washington, D.C. 1975), 69–109, etc., reprinted in idem, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980), no. 2.

[6] Boriana and Blagoi Dzhivdzhanovi, who were in charge of the restoration of the Ivanovo complex, kindly gave me the dimensions of the chapel and the drawing of the murals which appears here as Fig. 3.

[7] On the formula used in the titles of the Bulgarian kings, see G. Il'inskii, *Gramoty bolgarskikh tsarei* (Moscow 1911); M. Laskaris, "Influences byzantines dans la diplomatique bulgare, serbe et slavo-roumaine," *BSl* 3 (1931), 500–510; idem, "Vatopedskata gramota na tsar Ivan Asenia II," *Bulgarski Starini* 11 (1930); P. Schreiner, "Probleme der Gräazisierung des bulgarischen Reiches im 13. und 14. Jahrhundert," *EtBalk* 14 (1978), 104–114; E. Bakalova, "Society and Art in Bulgaria in the Fourteenth Century," *Byzantinobulgarica* 8 (1986), 32–36, 51–53.

[8] Mavrodinova, "Stenopisi" (as in note 3), 10.

[9] I. Snegarov, "Neizdadeni starobulgarski zhitiia, III. Zhitie na Turnovskiia patriarh Ioakim I," *Godishnik na dukhovnata akademiia Sv. Kliment Okhridski* 3 (1953/54), 162–168.

[10] I. Dujčev, "Patriarkh Ioakim Turnovski," *Tsurkoven vestnik* 5 (1955), 5–7. Cf. N. Angelov, "Kum istoriiata na skalniia manastir pri selo Ivanovo," *Archeologiia* 3 (1962), 16–20.

[11] Mavrodinova, "Stenopisi" (as in note 3), 10–13.

[12] For detailed descriptions of these scenes, see E. Bakalova, "Prinos kum izsledvane na tsarskata ideologiia v srednovekovna Bulgaria. Stenopisite v tsurkvata Sv. Arkhangel Mikhail krai Ivanovo," *Problemi na Izkustvoto* 3 (1988), 31–46.

[13] A. Grabar, "La porte de bronze byzantine du Mont-Gargan et la 'cycle de l'ange,'" in *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, vol. III (Paris 1971), 355–368; M. E. Frazer, "Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy," *DOP* 27 (1973), 158–159,

century the number of scenes making up the cycle in monumental painting varied from two to fourteen.[14] The choice of scenes depended on various literary sources, the sequence of texts related to the main religious festivals dedicated to the archangels, which has been examined in detail by Koukiaris,[15] and on the particular wishes and ideas of the donors. The donors' ideas were ultimately determined by the opportunities offered by the various aspects of the cult of the Holy Archangels.

The origins of the veneration of the archangels (and, more broadly, the angels) must be sought in Early Christian tradition.[16] The "spiritual beings" venerated in the Jewish, Islamic, and Christian traditions are assigned the role of mediators between the "heavenly" and the "earthly," between God and the world. The ladder extending from earth to heaven with angels climbing up and down shown in Jacob's Dream in the Buried Church is a typical symbol of that mediation. The angels await God's commands and serve him with military devotion and discipline. They fight God's enemies, venerate him, and transmit his will to humans. They are often depicted in military attire and holding swords.

The angels' qualities as guards and irreproachable warriors determined their role in the imperial ideology of Byzantium, strengthening the cult of the emperor with the help of literature and the fine arts. Michael the Archangel became the war patron of the Byzantine emperors and the protector of the capital of the empire against the invading infidels. It is impossible to establish exactly when this cult was introduced to Constantinople, but, according to Sozomenos, Constantine the Great dedicated a church to Archangel Michael in the part of the city known as Hestiae (later Anaplous) near the Bosporus.[17] The establishment of the cult of Archangel Michael is undoubtedly related to the growing military expansion of the Byzantine empire under the Macedonians. This process is also reflected in literature, as shown by the numerous encomia praising Archangel Michael.[18] The popularity of his cult grew particularly during the mid-thirteenth century under the emperor Michael VIII Palaiologos (1259–1282), whose patron saint he was. The emperor was believed to have won the battle at Pelagonia in 1259, which ensured the restoration of the empire, because of the archangel's patronage. After his ceremonial entry into Constantinople in 1261, Michael VIII ordered a bronze statue of the archangel to be made and placed on the top of a column, at the foot of which stood a statue of the emperor himself presenting the archangel with a model of the liberated capital.[19]

From Byzantium and the Byzantine emperors the cult of the archangels, and particularly of Michael the Archangel, spread to western Europe and the Slavic Christian nations. There is ample proof of the veneration of the archangels, and particularly the archangel Michael, during the First and the Second Bulgarian Empires.[20]

The cult of the archangels, the all-vanquishing heavenly warriors who could protect or save people from every kind of danger, had other aspects, too. For example, of importance to the Christian tradition was their "incorporeality," their lack of passions of the flesh, amounting to a kind of virginity. This explains why monastic life was regarded as "angel-like" and why the holy hermits were often described in their Lives and in hymnography as "earthly angels."[21] The archangels were also regarded as healers and special guardians of

figs. 19, 23; A. Ovchinnikov, *Suzdal'skie zlatye vrata* (Moscow 1978).

[14] Bakalova, "Prinos kum izsledvane" (as in note 12), 36–38. Cf. Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), 51–96.

[15] Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), 31–51. Cf. Frazer, "Church Doors" (as in note 13), 158–159.

[16] *DACL* I.2, cols. 2111–2154; F. Stier, *Gott und sein Engel im Alten Testament* (Alttestamentliche Abhandlungen II,2) (Münster 1934); J. Daniélou, *Les anges et leur mission d'après les pères d'Église* (Chevetogne 1957); *RBK* III, cols. 15–114, s.v. "Himmelsmächte, Erzengel und Engel" (K. Wessel); S. Averintsev, "Angely," in *Mify narodov mira: entsiklopediia*, vol. II (Moscow 1982), 76–78. Cf. S. Gabelić, "Četiri freske iz ciklusa arhandjela Mihaila u Lesnovu," *Zograf* 7 (1977), 58–65; eadem, "Crveni konjački lik arhandjela Mihaila u Lesnovu," *Zograf* 8 (1977), 55–59; J. Valeva, "La tombe aux Archanges à Sofia: Signification eschatologique et cosmologique du décor," *CahArch* 34 (1986), 5–18; Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), 31–51.

[17] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, I, Le siège de Constantinople et le Patriarchat oecuménique*, vol. III, *Les églises et les monastères*, 2d ed. (Paris 1969), 337, 339.

[18] Theophanes Continuatus, Bonn ed. Bekker (1838), 339–341; George Kedrenos, *Joannis Scylitzae Compendium historiarum*, Bonn ed. Bekker (1839), 240–241; Niketas Choniates, *Historia*, Bonn ed. Bekker (1835), 309; Pantaleon, *Encomium in maximum et gloriosissimum Michaelem coelestis militiae principem*, PG 98, cols. 1260D–1266C; A. Dmitrievskii, *Opisanie liturgicheskikh rukopisei hraniashchihsia v bibliotekakh pravoslavnogo Vostoka*, vol. I, *Tipika* (Kiev 1895), 150. Cf. R. Janin, "Les sanctuaires byzantins de St. Michel," *EO* 33 (1934), 28–52; idem, *Géographie ecclésiastique* (as in note 17), 345–346; F. Dölger, "Justinians Engel an der Kaisertür der Hagia Sophia," *Byzantion* 10 (1935), 1–4; Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), 180–181.

[19] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936), 111; K. Giannakopoulos, Ὁ Αὐτοκράτωρ Μιχαὴλ III Παλαιολόγος καὶ ἡ δύσις (Athens 1969), 68. Cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453* (Sources and Documents) (Englewood Cliffs, N.J. 1972), 245–246.

[20] On the cult of the archangels in medieval Bulgaria, see Mavrodinova, "Stenopisi" (as in note 3), 10–12. Cf. Bakalova, "Prinos kum izsledvane" (as in note 12), 33. Stephan Kozhukharov has recently published a newly discovered work by Constantine of Preslav (late ninth–early tenth century), "Canon about the Archestrategos Michael," which was performed during the service on the feast of November 8. S. Kozhukharov, "ПѢТН ДОСТОНТЪ АРХНСТРАТНГА. Novootkrito proizvedenie na Konstantin Preslavski," *Literaturoznanie i folkloristika. V chest na akademik Petar Dinekov* (Sofia 1983), 59–63. The fact that the canon was discovered in a thirteenth-century manuscript (festal menaion from Skopje, no. 522 in the SS. Cyril and Methodius National Library) is evidence that the cult of the archangels enjoyed great popularity at that time in Bulgaria.

[21] O. Dobiash-Rozhdestvenskaia, *Kul't Sv. Mihaila v latinskom srednevekov'e V–XIII veka* (Petrograd 1917); Averintsev, "Angely" (as in note 16), 78; S. Gabelić, "Zavetni taniri manastira Lesnova," *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* 24/25 (1982), 118. Cf. Bakalova, "Prinos kum izsledvane" (as in note 12), 36–37.

the sick, and their help was thought to be especially effective for water cures.[22] The archangel Michael was also associated with the cult of the dead as a participant in the Last Judgment, a helper in the hour of death, and a psychopomp or conveyer of souls to the Celestial City.[23]

The themes and subjects illustrated in the narrative cycles of the acts and miracles of the archangels were specifically selected according to these diverse aspects of the cult. Let us now see which of the scenes in the extensive hagiographical cycle in the Buried Church (no other set of Byzantine wall paintings from the first half of the thirteenth century contains so many scenes) helps us to identify what aspect of the cult determined the choice of the church's patron saint and the fundamental ideas of the murals.

The cycle includes the most frequently depicted principal scenes (according to Koukiaris): the Synaxis of the Archangels, the miracle at Chonae, and the angel appearing to Joshua.[24] But in this case two episodes connected with texts from the Book of Joshua are also included: the angel appearing to Joshua and a group of warriors (Joshua 5:13–14; Fig. 7) and the bearing of the Ark of the Covenant before the fall of Jericho (Joshua 6:1–9; Fig. 9). The researches of Koukiaris and myself have shown that the latter scene is not found in any other archangel cycle.[25] It is, however, regularly included in the illustrated Octateuchs and the *Christian Topography* of Kosmas Indikopleustes, and appears in the Joshua Roll in the Vatican (Pal. gr. 431).[26] In any case, the bearing of the Ark of the Covenant is an important scene and a mandatory iconographic element in representing the siege and fall of Jericho. The most striking aspect of the archangel cycle in the Buried Church is the emphasis placed on the episodes relating to the taking of Jericho by the Israelites under the leadership of Joshua.[27]

Among biblical heroes, Joshua is the "great antetype of the victorious general."[28] He is the antetype of the Savior but also the object of theophany: "And it came to pass, when Joshua was by Jericho, that he lifted up his eyes and looked, and, behold, there stood a man over against him with his sword drawn in his hand" (Joshua 5:13). In this case the angel is the captain of the heavenly host and guardian of the chosen, invincible general. On the other hand, the scheme followed in the fall of Jericho (to which the bearing of the Ark of the Covenant clearly points) occurs in a poetic account of the Byzantine emperor Nikephoros Phokas's siege of a Cretan city conquered by the Arabs.[29] This is not the only instance of this kind. Such parallels are entirely in the spirit of Christian ideology. Besides, the basileus is usually compared with Old Testament figures who wield both spiritual and secular power, such as Moses, Samuel, David, and, one may add, Joshua. These parallels are often used in describing the rulers of other Eastern Orthodox kingdoms. In his study "The New Joshua," V. Djurić cited a large number of examples from medieval literature and art that depict a specific iconographic type of ruler-triumphator based on parallels between the Orthodox ruler and Joshua.[30] The moment when the ruler, sometimes in warrior's armor, receives the weapon (a sword or a spear) from the angel is a particular characteristic of this type of scene, which is thought to have been borrowed from the story of Joshua. There are cases when the Holy Warriors appear in place of the archangel in the role of the king's helpers. This idea is expressed in the iconography of the coins of the Bulgarian monarchs, above all on the famous gold coin of Czar Ivan II Asen showing St. Demetrios presenting the Bulgarian ruler with a sword, the symbol of victory. This coin, known to have been struck after Czar Ivan II Asen's victorious battle at Klokotnitsa in 1230, was, according to Djurić, minted especially to commemorate that event.[31]

The extraordinary significance assigned to the victory of the Bulgarian czar over the despot of Epiros and king of Thessalonike, Theodore Angelos, shows that it was considered to be one of the most important events in the thirteenth century in southeastern Europe. "That bat-

[22] For example, the Healing of the Paralytic in Bethesda, the miracle at Chonae, etc. See G. Subotić, "Pečinska crkva arhandjela Mihaila kod Struge," *Zbornik filozofskog fakulteta* 8 (1964), 306–320; Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), 40–41.

[23] N. Pokrovskii, "Strashnyi sud v pamiatnikakh vizantiiskogo i russkogo iskusstva," *Trudy VI arkheologicheskogo sjezda v Odesse* 3 (1887), 285–381; R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen* (Vienna 1971), 37–42; M. Meilah, "Mikhail," in *Mify narodov mira: entsiklopediia*, vol. II (Moscow 1982), 158–160.

[24] Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), passim.

[25] Bakalova, "Prinos kum izsledvane" (as in note 7), 12. Cf. Koukiaris, Θάυματα (as in note 4), 128–129.

[26] K. Weitzmann, *The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance* (Princeton 1948), 9–16. It is worth noting that the closest iconographic parallel to our scene is found in the Joshua Roll. The priests blowing trumpets and the fall of Jericho were probably depicted in the Ivanovo chapel immediately in front of the priests carrying the ark.

[27] This choice of scenes, as Weitzmann pointed out, is strongly reminiscent of "an eminently victorious campaign, conducted under competent military leadership" (Weitzmann, *Joshua Roll* [as in note 26], 100).

[28] M. Schapiro, "The Place of the Joshua Roll in Byzantine History," *GBA* 35 (1949), 172, reprinted in idem, *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers* (New York 1979), 60.

[29] Weitzmann, *Joshua Roll* (as in note 26), 100–114. Meyer Schapiro also drew special attention to this fact and examined the updating of Joshua's biblical story in tenth-century Byzantine art; see Schapiro, "The Place of the Joshua Roll" (as in note 28), 161–176, reprinted in idem, *Selected Papers* (as in note 28), 48–66. Cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (Recklinghausen 1967), vol. I, 137; vol. III, fig. XXVI.

[30] V. Djurić, "Novi Isus Navin," *Zograf* 14 (1983), 5–17.

[31] Ibid., 14. Cf. P. Schreiner, "Der thronende Demetrius. Ikonographie und politische Bedeutung eines Siegels Ivan Asens II," in *Studia byzantino-bulgarica/Miscellanea bulgarica*, vol. II (Vienna 1986), 95–105.

tle," wrote I. Bozhilov, "changed overnight the balance of forces and redrew the political map of the Balkans."[32] The centuries-old rivalry between the Bulgarian czars and the Byzantine emperors was resolved at that particular moment in favor of the Bulgarian czar, who emerged as the most powerful ruler in the Balkans. This explains why the royal charters given to the monasteries on Mount Athos, as well as other documents, are signed by the "czar of the Bulgarians and Greeks."[33]

The self-confidence of Czar Ivan II Asen is reflected in the iconography of his donor portraits of that period. The portrait in the Buried Church, which is especially valuable from this viewpoint, is rendered according to the iconographic formula established in Byzantine art: a symbolic handing over of power by Christ, the heavenly ruler, to the emperor, who is his vicar on earth. Toward the end of the thirteenth century this formula spread to Serbian art,[34] appearing in two versions: symbolic crowning and blessing. In Ivanovo, Christ blesses the Bulgarian ruler. This is a good example of how Bulgarian art made use of Byzantine formulas and models to express the ideas of the Bulgarian rulers. Similarly, the formula "ВСѢМЪ БЛЪГАР[ОМ]" presupposing the addition "Н ГРЪКОМЪ" (i.e., [czar] of all Bulgarians and Greeks), identical to the one used in royal charters and other documents, reflects the heightened self-confidence of the Bulgarian czar, who thought of himself as the most powerful ruler in the Balkans.

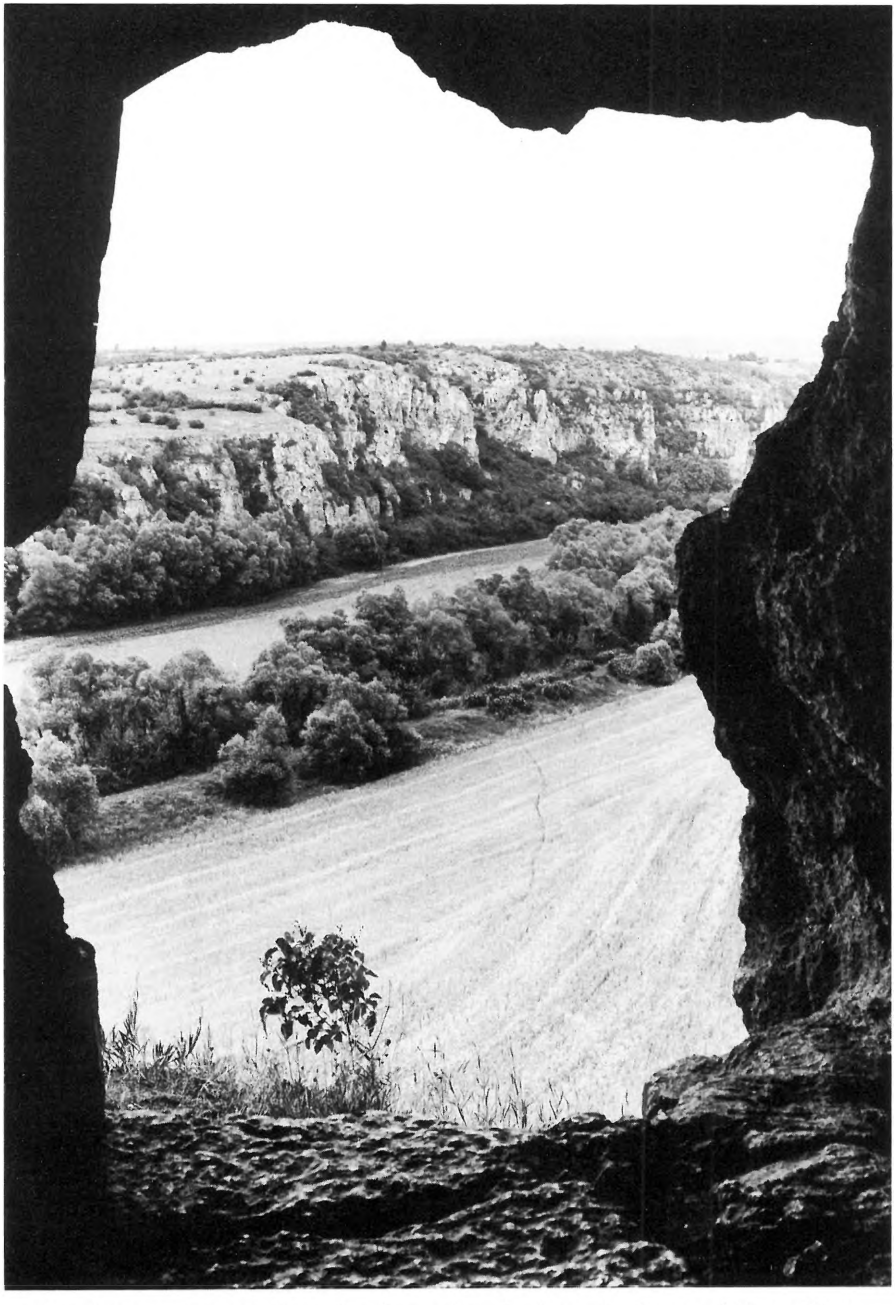
In the archangel cycle in the Buried Church, the episodes of the taking of Jericho can be regarded as an echo of the victorious military campaigns of Czar Ivan II Asen. The miracle under the walls of Jericho is reminiscent of the glorious outcome of a great battle with an old and powerful enemy. In light of the events that took place in the Balkans in the thirteenth century, it refers, if indirectly, to the battle of Klokotnitsa. The biblical precedent is updated and used for the purpose of establishing a state ideology, while the great captain of the heavenly host is glorified as a defender and protector of the Bulgarian czar, in the hope that he would continue to accompany him in his victorious campaigns.

Bulgarian Academy of Sciences

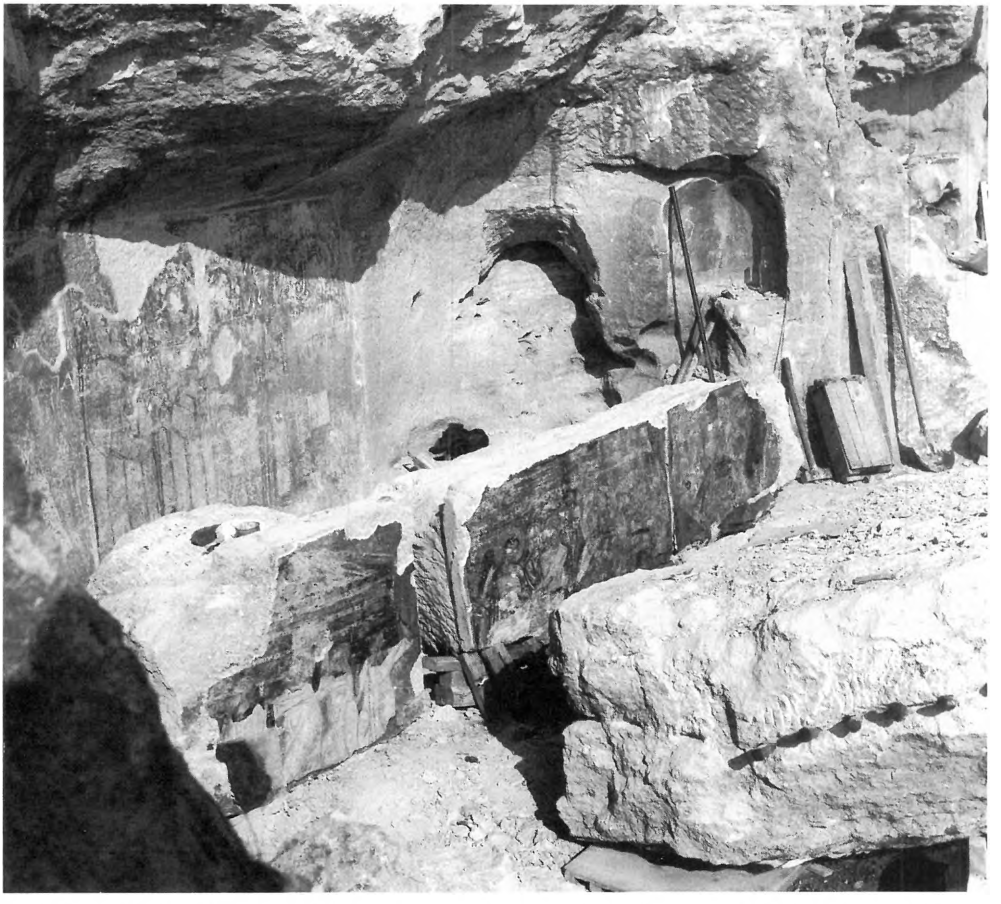
[32] I. Bozhilov, *Familiiata na Asenevtsi (1186–1460): Genealogiia i prosopografiia* (Sofia 1985), 80.

[33] See note 7 above.

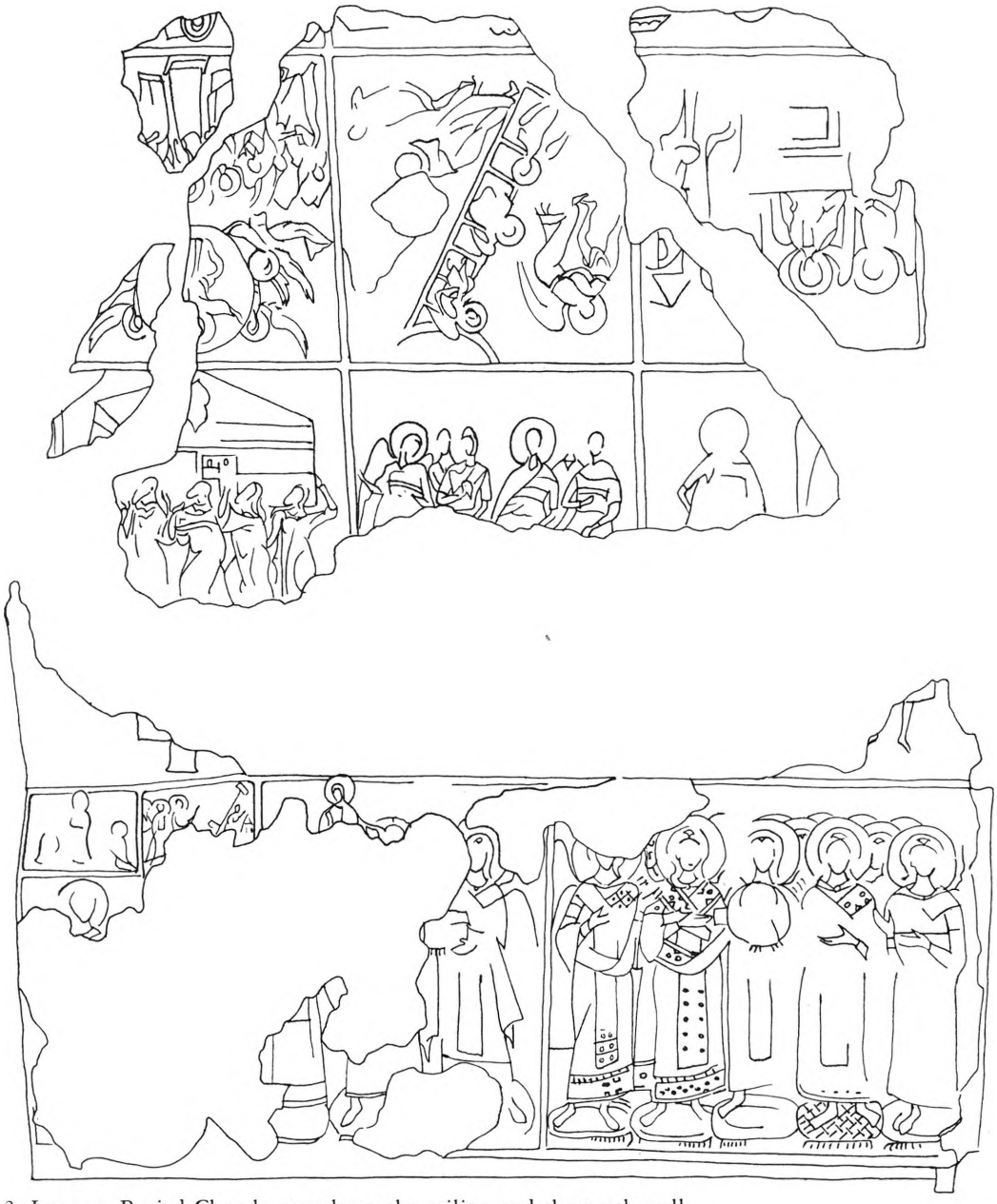
[34] On the evolution of this iconographic formula in Serbian art, see G. Babić, "O portretima Ramači i jednom vidu investiture vladara," *Zbornik za likovne umetnosti* 15 (1979), 155–158. Cf. S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku* (Skopje 1936), 31–34.



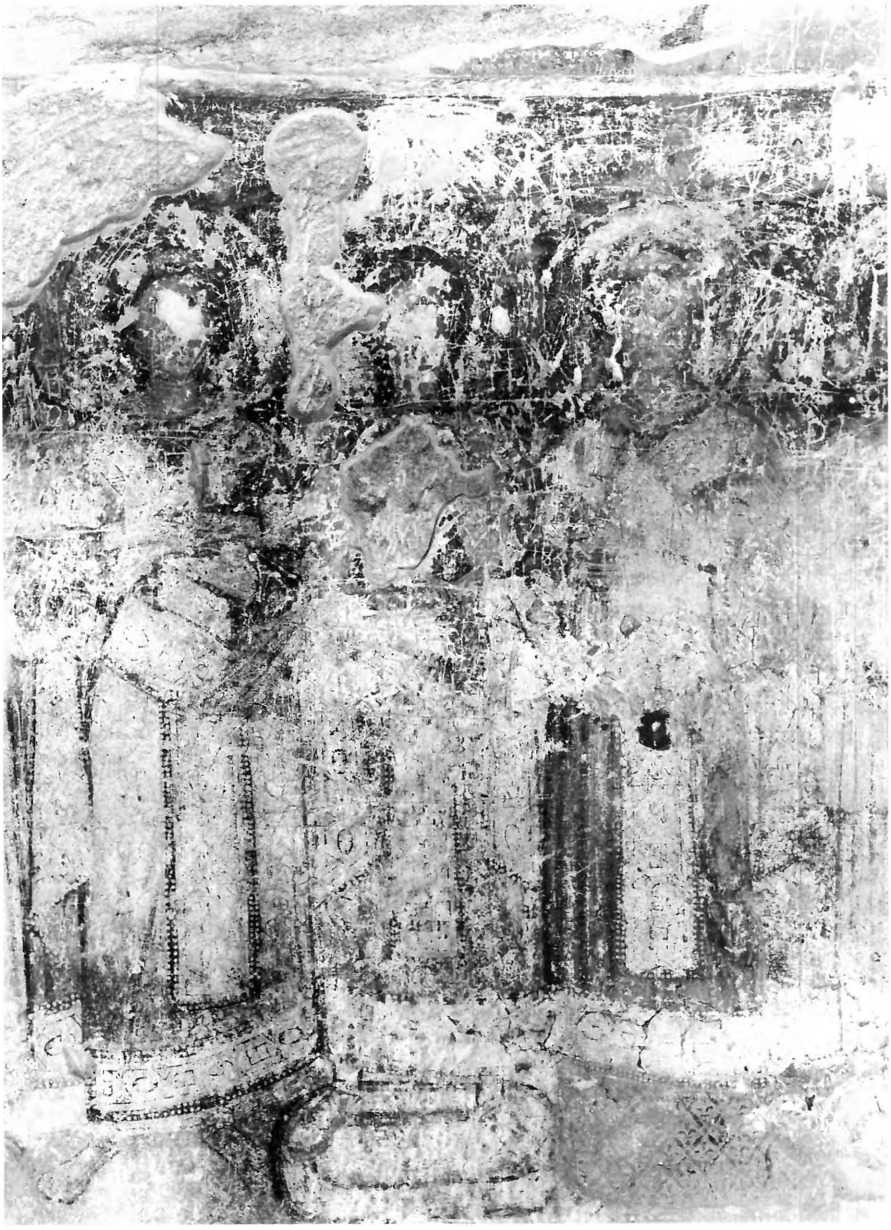
1. Near Ivanovo, general view of rock-cut chapels above the Rousenski Lom River



2. Ivanovo, Buried Church, east and west walls with detached murals during restoration



3. Ivanovo, Buried Church, murals on the ceiling and the north wall



4. Ivanovo, Buried Church, north wall. The Synaxis of the Archangels

5. Ivanovo, Buried Church, fragment of the Ascension. Archangel

6. Ivanovo, Buried Church, fragment of fresco. Soldier

7. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. The angel appearing to Joshua

8. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. Soldier

9. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. The bearing of the Ark of the Covenant

10. Ivanovo, Buried Church, ceiling, detail. The miracle at the pool of Bethesda

Discs Held by Angels in the Anastasis at Dečani*

ZAGA GAVRILOVIĆ

THE VAST PAINTED decoration of the church of the Pantokrator at Dečani was completed between 1335 and 1350. The frescoes in the eastern part of the church and in the area under the dome date from around 1340. The panel of the Anastasis (Figs. 1 and 2), which is included in the cycle of the Great Feasts, is placed at a considerable height under the dome of the naos, occupying the recess under the north arch, below the Crucifixion (Fig. 2) and Baptism.

Well lit at almost any time of the day, the composition attracts the eye in spite of its distance from the spectator. Christ in a mandorla stands on the back of the chained, white-haired Hades, who lies prostrate over the broken doors. Jesus holds a large cross and looks toward Adam, whom he is raising from a sarcophagus with his right hand. Standing behind Adam, in the same open sarcophagus, are Eve and Abel. Farther to the left is a sarcophagus with a group of risen figures, among whom David, Solomon, and another king are clearly visible. In the right-hand corner of the picture are St. John the Baptist and two prophets or forefathers, also standing in a sarcophagus. The Baptist turns back toward them, pointing to the center of the scene. Two dark, naked figures sit among the cluttered debris of locks, keys, chains, hinges, and nails. They are personifications of death, sorrow, or corruption.

Two angels approach Christ from the right, their red-shod feet clearly distinguishable against the murky background of the netherworld where they have just alighted. They carry large, white, narrow-rimmed discs in which are depicted busts wearing imperial clothes and crowns. These small figures are not nimbed (Fig. 3). Two more angels, holding labara, stand in the background of the composition, which is painted blue. They appear from behind a layer of the sky marked by a line of lighter blue color and rising in a semicircle above the light brown strip that covers the cave.

The inscription in white lettering above Christ's head reads "ВЬСКРСЕNIE" (Resurrection). On the soffit of the arch adjoining the composition are standing figures of King David and the prophet Sophonias. The inscriptions on their scrolls, in Old Serbian, read: "Therefore wait upon me, saith the Lord" (Sophonias 3:8), and "Let God arise and let his enemies be scattered" (Psalms 67:1).

V. R. Petković, who noticed the curious detail of the discs held by angels in the picture of the Anastasis in 1941,[1] recognized the difficulty in interpreting it and suggested that the angels might be bringing the sun and the moon, thus contributing to the general notion of light which entered the world of the dead. This explanation was accepted and tentatively elaborated by J. Radovanović in an article devoted to this and some other unusual iconographic features in the paintings of Dečani.[2] Radovanović, while analyzing numerous mentions of the sun and light in general in the hymns of the Orthodox Church concerning Christ's Descent, as well as in certain apocryphal works not closely connected with the Resurrection, was also reminded of an example found in an Exultet roll (Bari no. 1, eleventh century), in which the sun and the moon, quite exceptionally, are represented in the scene of the Anastasis.

In her study of the Anastasis in Byzantine art and tradition, J. Storer briefly commented on the Anastasis at Dečani.[3] She rightly emphasized the importance given to the two angels holding discs, an importance underlined by the compositional structure as well as by movement and color. While pointing out the wealth of innovative features in Serbian art of the period, Storer found Radovanović's interpretation unconvincing on

* I wish to thank Dr. S. Brock, Dr. K. Parry, and Dr. W. Ryan for their helpful suggestions on several points discussed in this article.

[1] Dj. Bosković and V. R. Petković, *Manastir Dečani*, vols. I–II (Belgrade 1941), esp. vol. II, 62.

[2] J. Radovanović, "Ikonografske zabeleške iz Dečana," *Zograf* 9 (1978), 20–26. Radovanović also commented on the personifications in Hades, which are identified by inscriptions at Gračanica (1321). Idem, "Jedinstvene predstave Vaskrsenja Hristovog u srpskom slikarstvu XIV veka," *Zograf* 8 (1977), 34–47.

[3] J. Storer, "The Anastasis in Byzantine Iconography," M.Litt. Thesis, University of Birmingham, England, 1986, 176–179.

the basis of two facts: first, literary examples cited by Radovanović lack a precise connection with the iconographic theme in question, and, second, the representations of heavenly bodies elsewhere in the church at Dečani are markedly different from those in the discs in the Anastasis. Although in one instance the personification of the sun does wear royal dress and a crown (Fig. 4), both the sun and the moon can be identified by the rays emanating from their individual circular or crescent-shaped "capsules" (Figs. 2, 4, and 5). Some are winged and, unlike the two small busts in the Anastasis, they are painted in monochrome.

I agree with the view that these discs held by angels cannot be the sun and the moon. As Storer pointed out, in artistic execution they are completely different from the luminaries in the scenes of the Crucifixion, immediately above the Resurrection, and the Last Judgment, in the western bay of the naos. The example from the Exultet roll quoted by Radovanović certainly cannot serve as a satisfactory analogy. There, two clipei are placed against the dark, hilly background that forms the outside of the cave. The personifications of the luminaries are represented in prayer and are surrounded by other, smaller stars, depicted within the disc, so that each roundel can be understood as a self-contained, miniature sky.[4]

The aim of this paper is to explore another possibility in unraveling the puzzle at Dečani. I hope that certain new considerations may contribute to research concerning the theme of the Anastasis in Byzantine art in general, as well as to the study of the artistic and ideological climate in fourteenth-century Serbia.

Quite apart from the unusual presence of the two angels bringing clipei in the scene of the Anastasis, the example from Dečani is also intriguing because of the two royal personages depicted against the white background of these angelic attributes. The two royals look young and alike, and the artist made no effort to express any individuality in their otherwise well-modeled faces. Their gaze is directed upward and they each wear a maniakes and a loros. The one nearer to Christ, who is slightly larger, wears a taller crown and an ocher-pink dalmatica. The one held by the second angel is dressed in blue. Both crowns are of the open, diverging type, not unlike the larger one worn by the young King Solomon to the left of the composition. The maniakes, loros, and crowns are painted in ocher, as are Christ's own chiton and himation, as well as the nimbi, suggesting the color of gold. Traces of gold are still noticeable on the frescoes at Dečani and one can be sure that some parts of the Anastasis were also covered by gold leaf.

In the Early Christian and Byzantine periods, representations of angels holding orbs are common. Often these orbs are surmounted by a cross or are inscribed with a cross or the *sigla* of Christ. These symbolic devices express the belief in the universality of the kingdom of Christ.

A slightly different category of angelic attributes are clipei, sometimes interpreted in art-historical studies as "seals."[5] Again, the cross or the *sigla* of Christ are depicted on them, but occasionally a portrait of Christ or of the Virgin with child may be displayed on them instead. Resembling the actual seals sent by terrestrial emperors to officials of the state in various parts of the empire, these "seals" held by angels as ministers of God would have had the quality of a "sign" or of a conceptual picture, evoking the unseen but real presence of the Incarnate Logos and of his salutary work among humans (Fig. 6).

The most complex variant of the angel-disc iconography is the Synaxis of the Archangels in which a round or oval clipeus with a bust of Christ Emmanuel is held between the Archangels Michael and Gabriel (Fig. 7). The group is sometimes accompanied by the angelic host. It has been suggested that this composition originated in the period following the end of iconoclasm in 843 and was charged with a specific message pertaining to the victory of the iconodules.[6]

In 1917 D. V. Ainalov, discussing the large, lightly colored, diaphanous discs or spheres held by angels on the wall paintings of the church of the Dormition at Volotovo, near Novgorod, dating from around 1380 (destroyed in World War II), expressed the opinion that some discs held by angels might be mirrors.[7] According to Ainalov, these huge discs/mirrors were an iconographic import from the West, which, with several other details, were adopted by Russian and Byzantine artists in the fourteenth century. While the theory of Western influence was rejected by Ainalov's contemporaries and by the younger generation of Russian scholars, the interpretation of the Novgorodian angelic spheres as mirrors has been accepted by some. V. N. Lazarev, for instance, while criticizing Ainalov's Western theory, referred, on the subject of angelic attributes, to a text included in an eighteenth-century Russian chronograph (also mentioned by Ainalov) in which angels are said to

[4] M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, vols. I–II (Princeton 1936), pl. VIII:7.

[5] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin* (Paris 1957), 252; S. Der Nersessian, "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion," in *The Kariye Djami*, vol. IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. A. Underwood (London 1975), 324.

[6] Grabar, *Iconoclasme* (as in note 5), 252–253; D. I. Pallas, "Himmelsmächte, Erzengel und Engel," in *RBK* III, cols. 13-119; S. Gabelić, "Četiri freske iz ciklusa arhandjela Mihaila u Lesnovu," *Zograf* 7 (1977), 58–64; eadem, *Ciklus arhandjela u vizantijskoj umetnosti* (Belgrade 1991), 54–58; G. I. Vzdornov, "ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ," *VizVrem* 32 (1971), 157–182; O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice* (Chicago and London 1984), vol. I, 111–112, pls. 132, 133.

[7] D. V. Ainalov, *Vizantiiskaia zhivopis' XIV veka* (Petrograd 1917), 67, 137.

hold mirrors through which they perceive the will of God.[8]

The symbolism of the mirror had a long and rich career in medieval spirituality.[9] Two main sources gave rise to this development: references to mirrors in Scripture and the mirror-image concept in Platonic and Neoplatonic thought, which penetrated the writings of the early church fathers.

In Scripture (Book of Wisdom 7:26), wisdom is described as "the brightness of the everlasting light, the unspotted mirror of the power of God and the image of his goodness." St. Paul, in 1 Corinthians 13:12, refers, on the contrary, to the unclear and veiled reflection of the image of God in the mirror: "For now we see through a mirror darkly; but then face to face . . . now I know in part, but then shall I know even as also I am known." A different idea is expressed in 2 Corinthians 3:18: "But we all, with open face, beholding as in a mirror the glory of the Lord, are changed into the same image from glory to glory even as by the Spirit of the Lord."[10]

In the commentaries of the Fathers, two more passages from Scripture are included in the theology of the mirror image, although without explicit mention of the mirror: "And God said: 'Let us make man according to our image and likeness' . . . and God made man according to the image of God. . . ." (Genesis 1:26–27) and in St. Paul's Epistle to the Colossians, in which Christ is "the image of the invisible God" (Colossians 1:15).

The interpretation of these passages, which was combined with the views adopted from Platonic and Neoplatonic philosophy concerning the manifestation of the intelligible world in the sensible, was also enriched in the early stages by Philonian and other Jewish and Hellenistic traditions. An ideology was formed that explained humanity's exceptional position in the world as due to its being created in the mirror image of God. It pointed to the value of the sacraments instituted by Christ and recommended means by which humanity could continually observe the image of God in the purity of its soul or its heart, thus securing salvation in the age to come. Among the early church fathers, the symbolism of the mirror held a prominent place in the spirituality of St. Clement of Alexandria,[11] St. Athanasios,[12] St. Ephrem the Syrian,[13] and St. Gregory of Nyssa.[14]

In the writings of pseudo-Dionysios the Areopagite, the simile of the bright and untarnished mirror is used to describe the role of angels in receiving and reflecting the light and the beauty of God (*De div. nom.* 4.22). Angels are mediators between God and humans, who, thanks to their Christian faith, also become mirrors in which the image of God is reflected (*De cael. hier.* 3.2; *De eccl. hier.* 3.10).[15]

It is usually assumed that the actual mirrors that classical and Christian authors had in mind when using the mirror metaphor or simile were made of metal that had to be kept well polished. However, glass, crystal, semiprecious and precious stones, seashells, and water were also used as reflecting media.[16] The marvel of the optical phenomenon itself and the fact that the mirror could reflect the heaven and the stars endowed it with a certain degree of "magic," including what was believed to be the mirror's divining power.[17]

In the art of Byzantium and its sphere of influence,

[8] V. Lazarev, *Theophanes the Greek and his School* (Moscow 1961), 109–112; A. Grabar, "Zur Geschichte von Sphaira, Globus und Reichsapfel," *Historische Zeitschrift* 191 (1960), 336–348, reprinted in idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (Paris 1968), vol. I, 103–111. Cf. M. V. Alpatov, *Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo Polye* (Moscow 1977), 27, pls. 94, 95; on large spheres held by angels in other Novgorodian churches, see U. G. Malkov, "O roli balkanskoi khudozhestvennoi traditsii v drevnerusskoi zhivopisi XIV v.," *Drevnerusskoe iskusstvo* (Moscow 1980), 135–160, esp. 152.

[9] A survey of the mirror in both the East and the West is given by M. Schmidt in *Dictionnaire de Spiritualité* X, cols. 1290-1303, s.v. "miroir."

[10] N. Hugedé, *La métaphore du miroir dans les Epîtres de St. Paul aux Corinthiens* (Paris 1957).

[11] R. Mortley, "The Mirror and I Cor. 13.12 in the Epistemology of Clement of Alexandria," *VChr* 30 (1976), 109–120.

[12] A. Hamilton, "Athanasius and the Simile of the Mirror," *VChr* 34 (1980), 14–18.

[13] E. Beck, "Das Bild vom Spiegel bei Ephrem," *OCP* 19 (1953), 5–24; S. Brock, *The Luminous Eye. The Spiritual World Vision of St. Ephrem* (Rome 1985), 52–58, 122; idem, "The Prayer of the Heart in Syriac Tradition," *Sobornost* 4.2 (1982), 131–142; idem, "Humanity and the Natural World in the Syriac Tradition," *Sobornost* 12.2 (1990), 131–142.

[14] J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique* (Paris 1944), 209ff.; A. Louth, *The Origins of Christian Tradition from Plato to Denys* (Oxford 1981), 80ff.

[15] *De div. nom.* 4.22, PG 3, 724 B, Dionysios the Areopagite, *On the Divine Names and the Mystical Theology*, trans. G. E. Roit (London 1920); *De cael. hier.* 3.2, PG 3, 165 A, Denys l'Areopagite, *La hiérarchie celeste*, introduction by R. Roques, essay and critical text by G. Heil, translated with notes by M. De Gandillac (SC 58) (Paris 1958); *De eccl. hier.* 3.10, PG 3, 440 B, *La hiérarchie ecclésiastique* in *Oeuvres complètes du Ps. Denys l'Aréopagite*, translated with notes by M. de Gandillac (Paris 1943). See also Hugedé, *Métaphore du miroir* (as in note 10), 147.

[16] A. von Netoliczka in *RE* XI.1, cols. 29–45 (s.v. "Κάτοπτρον"); A. Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés* (Liège and Paris 1932). Of particular interest are metal-lined glass mirrors produced in the Roman period and found at various sites across the empire: B. Zouhdi, "Miroirs de verre de l'époque romaine conservés au Musée National de Damas," in *Annales du Ve Congrès international d'étude historique du verre, Prague 1970* (Liège 1972), 59–69; D. Tudor, "Le dépôt de miroirs de verre doublé de plomb trouvés à Sucidava," *Dacia*, n.s., 3 (1959), 415–432; G. Lloyd-Morgan, "Roman Mirrors in Britain," *Current Archaeology* 58, vol. V, no. 11 (1977), 329–331. A review of the state of research concerning early glass mirrors is included in the article by L. Okken, "Die Glasspiegel in der deutschsprachigen Literatur um 1200," *Janus* 70.1–2 (1983), 55–96. The existence of glass mirrors in the later Middle Ages in the West is well documented. There is interesting information on their use by pilgrims to catch the beneficial rays of the exposed relics, as well as on the practice of framing them in pilgrims' badges: H. Schwarz, "The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout," in *Studies in the History of Art Dedicated to W. E. Suida* (London 1959), 90–105. Information on glass mirrors in Byzantium awaits further research.

[17] Most recently, these and other related topics concerning the symbolism of mirrors have been discussed in a detailed study of representations of mirrors in classical art and their literary sources by L. Balensiefen: *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte

there are instances of mirrors with a "magic" or symbolic meaning. In manuscript illumination they are found in the Vienna Genesis (in the scene of the birth of Asenath),[18] in the story of Barlaam and Joasaph (in the scene of the astrologers predicting Joasaph's future),[19] and in the Romance of Alexander (in the scene of his birth).[20]

A fresco dating from 1271 with an unusual representation of Abraham holding two rimmed white medallions and accompanied by the epithet "the Just" (ὁ δίκαιος) is preserved at St. Nicholas, Manastir (Fig. 8). André Grabar identified the two round objects as mirrors with a king and another princely figure depicted in them. They are Abraham's two sons, Isaac and Ishmael, standing at the head of a group of their descendants.[21] Grabar explained this unique iconographic motif by Abraham's reputation as a Chaldean sage: according to certain Jewish legends current in the Roman period, he was versed in astrology.[22] By holding mirrors in front of his bosom, as represented in the fresco, Abraham points to the future of his own lineage and the two nations that it would form.

Pictorially and, to a certain extent, ideologically, the angelic discs at Dečani can be compared to the mirrors of Abraham at Manastir. I believe that there are sufficient grounds to conclude that the Dečani discs are also mirrors. As I mentioned earlier, the two figures portrayed in the discs at Dečani are not nimbed, but they wear imperial garb. In my opinion, they represent the image of redeemed humanity, symbolically identified with Adam and Eve, whom Christ has just saved from the clutches of death. As the protoplasts rise from the tomb, the angels bring them a brilliant reflection of their original royal image that had been obscured, hidden by impurity, but is now restored, thanks to Christ's Incarnation, Passion, Death, and Resurrection.[23]

By introducing the angelic pair with mirrors at Dečani, the artists and their theological advisors wished to emphasize the following points: (1) After its new birth, brought about by Christ's descent into Hades, humanity is capable of perceiving and contemplating freely the reflection of the divine image in its heart.[24] The spotless quality of the mirrors contributes to this achievement. (2) Although now, after Resurrection, humanity is already on the road to salvation, its royal and priestly status and its likeness to God will be fully realized at the time of Christ's second coming (observe the motionless, almost beatified look of the young faces on the discs).[25] The mirrors bring into focus images of that which is announced and promised but still to come, that is, humanity in its supreme royal and priestly glory. These two mirrors indicate not only the grace received now, in historical time, but also the grace that will be attained in the eschaton. (3) The angels have an important intermediary role in reflecting the new image of humanity.[26]

As far as I can tell, the detail of the angels with discs/mirrors in the iconography of the Anastasis at Dečani is unique. However, the ideology that motivated it is at the core of the Orthodox belief concerning Christ's mission on earth and humanity's participation in Christ's Death and Resurrection through the sacraments of baptism and the eucharist. Based on the teaching of St. Paul (Romans 6:3ff.), this ideology includes humanity's acceptance of the grace of the Spirit and the choice of an exemplary Christian life, which opens the road to deification.

---

10) (Tübingen 1990). See also B. Goldberg, *The Mirror and Man* (Charlottesville 1985); M. Jevrić-Lazarević, *Ogledala* (Belgrade 1982); *Art and Holy Power in the Early Christian House*, ed. E. Dauterman Maguire, H. P. Maguire, and J. Duncan-Flowers, exhib. cat. (Illinois Byzantine Studies 2) (Urbana and Chicago 1989), 6–7.

[18] S. Dufrenne, "A propos de deux études récentes sur la Genèse de Vienne," *Byzantion* 42 (1972), 598–601, pl. I; eadem, "Nouvelles remarques sur la Genèse de Vienne," *Byzantion* 43 (1974), 504–505.

[19] S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph* (Paris 1937), 167–168, pls. III:8, XLVIII:182.

[20] A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique* (Paris 1928), 125–126, pl. XII:1.

[21] A. Grabar "Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles," *CahArch* 12 (1962), 351–380, fig. 1 on p. 360, reprinted in idem, *Fin de l'Antiquité* (as in note 8), 861–879, pl. 208:a.

[22] It is worth noting that at Volotovo the forefather Seth is holding a large disc (a cosmic mirror?) with stars visible in its rim. This indicates that the knowledge of astronomy was attributed to him, too. Alpatov, *Volotovo* (as in note 8), fig. 35; Lazarev, *Theophanes* (as in note 8), 111.

[23] According to the teaching of the Church, the royal image is renewed in baptism. It is the gift or the seal of the Holy Spirit, which the baptized receives by being anointed. In patristic commentaries, a well-known metaphor for this "sign of divine ownership" is that of a coin (bearing an imperial likeness) or a signet ring. The recovery of the royal image is often explained by the parable of the lost and found drachma (Luke 15:8–10). G. W. H. Lampe, *The Seal of the Spirit* (London 1967), 247–260; S. Brock, *The Holy Spirit in the Syrian Baptismal Tradition* (Syrian Churches Series 9) (Kottayam 1979), 97; Z. Gavrilović, "La résurrection d'Adam. Une réinterprétation," *CahArch* 27 (1978), 101–115.

[24] The need for the "inner" eye of the beholder to be clear and luminous in order to perceive the divine is well expressed in the poetics of St. Ephrem. See Brock (as in note 13).

[25] References to the royal and priestly status of the baptized and to the "royal robe" worn by them are frequent in the commentaries of the Fathers. For instance, addressing the neophytes, St. John Chrysostom says: "Remember me then, when you come into that kingdom, when you receive the royal robe, when you are clothed with the purple which has been dipped in the Master's blood, when you put on your heads the diadem whose luster leaps forth on every side with a brightness which rivals the rays of the sun." *St. John Chrysostom: Baptismal Instructions*, trans. and annot. by P. W. Harkins (London 1963). On the royal priesthood of the baptized (based on 1 Peter 2:9) in Syrian authors, relevant also to the Greek and Latin tradition, see S. Brock, "The Priesthood of the Baptized: Some Syriac Perspectives," *Sobornost* 9.2 (1987), 14–22. "Likeness to God" is seen by many authors as a goal to achieve by exemplary life after baptism; L. Ouspensky, *Theology of the Icon* (Crestwood, N.Y. 1978), 184ff.

[26] As is evident, care has been taken to depict two royal busts within the mirrors for both protoplasts, Adam and Eve, as representatives of their whole posterity. One should note, too, that the first royal figure wears an ocher-red dalmatica, the color of Adam's himation, and the second, dark blue, the color of Eve's dress.

Although at Dečani the angels with mirrors make an explicit reference to the royal status of resurrected humanity, the same meaning is implicit in every representation of the Anastasis. By introducing the royal images held by angels, the artists and their theological advisors only enhanced the profound theological link between Christ's descent into Hades, on the one hand, and humanity's new birth through the mystery of baptism on the other. As mentioned above, it is in the rite of the anointing or sealing with the holy *myron* that the royal image, the *sphragis* of divine ownership, is indelibly imprinted upon the baptized. In the subtle language of the iconography at Dečani, the angels reflect that seal, the image of humanity created in the likeness of God, now on its way to the ultimate glory.[27]

A careful consideration of these theological views confirms the fundamental connection between Christ's descent into Hades and the rite of Christian initiation. The connection is based on a system of symbolic meanings and typology concerning Christ's victory over death and humanity's rebirth and illumination. Starting with the conflict of the dragon hidden in the deep (Satan, Hades), the parallel also covers the triple immersion in the font (representing the three days Christ spent in the tomb), the emerging from the font (signifying the Resurrection), the illumination of the baptized (Christ's bringing light to the *tenebrae*), and, finally, the start of a new life for the baptized and those rescued from death.[28]

Already present in the earliest baptismal liturgies and prayers,[29] the link between the descent to Hades and the rite of baptism is alluded to in catechetical lectures, as well as in homilies and liturgical poetry devoted to the feasts of Easter and Epiphany and to the celebration of Sunday. The Anastasis is thus a picture par excellence of Easter, containing a message that points to the value of Christian baptism. In my view, this should be considered an important factor in all research concerning the beginnings of the Anastasis in art. It may help define more clearly the historical and theological context within which the picture originally emerged.

The unusual iconography of the Anastasis at Dečani with its explicit reference to the royal image of redeemed humanity does not come as a surprise in fourteenth-century Serbia.[30] Founded by King Stefan III Dečanski and his son, the king and later czar Dušan, the church of the Pantokrator was built and decorated during the lifetime of Archbishop Danilo II, who was between 1324 and 1337 the head of the autocephalous Serbian church, with its seat at Peć. A talented author formed in the tradition of St. Sava and his successors in Serbia and on Mount Athos, Danilo II also exercised a strong influence on the artistic development of the period. A respected advisor in the building activities of three monarchs, he is mentioned as a "second ktitor" of the Pantokrator at Dečani. Although he died three years before the frescoes in the dome area are thought to have been completed, we can assume with certainty that he had a say in their planning.[31]

In Danilo's spirituality, expressed especially in his main written work, the enlightenment of humanity —of the people themselves and of their kings and ecclesiastical rulers—is given a prominent place.[32] Recommending an ideal order of relationships in the realm, he often refers to the "knowledge" and "intelligence" on which all Christian virtues converge. Strongly influenced by hesychast views, he speaks of Christian people as "children of light, sprinkled by the water of divine baptism." He points out the need for the "enlightenment of the eyes of the heart" (or "of the mind") and uses the well-known metaphor of the lost drachma, found by the light of Christ on the Cross, "so that the dead are revived and raised to their original state of grace."

Danilo's ideology was a continuation of the intellectual trends prevailing in Serbia since the time of St. Sava († 1235) and characterized by remarkable achievements in both literature and the visual arts. As elsewhere in the Late Byzantine period, iconographic additions pertaining to finer theological points were favored in Serbia; the mirrors at Dečani are one such case.

A final factor should be kept in mind. Work on the frescoes at Dečani coincided with a renewed Serbian

[27] In my article "La résurrection d'Adam" (as in note 23), I pointed out the close ideological connection between Christ's descent into Hades and the sacrament of baptism. See also Storer, "Anastasis" (as in note 3), 244–245. Recently, the parallel has been dealt with by A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image* (Princeton 1986), 173ff., who has assembled several examples in which the Anastasis and the Baptism of Christ appear as corresponding pictures. Although Kartsonis noted in general terms the link between Christ's Resurrection and the new birth of the baptized, she did not take that link into consideration in investigating the origin of the Anastasis in art.

[28] E. Delaye, in *Dictionnaire de Spiritualité* I, cols. 1218–1230, s.v. "Baptême"; J. Daniélou, *Bible et liturgie* (Paris 1951), 29–135.

[29] P. Lundberg, *La typologie baptismale dans l'ancienne église* (Uppsala 1942); O. Rousseau, "La Descente aux Enfers, fondement sotériologique du baptême chrétien," in *Recherches de science religieuse* 40 (1952) (Mélanges Jules Lebreton 2), 273–297; idem, "La Descente aux Enfers dans le cadre des liturgies chrétiennes," *La Maison-Dieu* 43 (1955), 104–123.

[30] Z. Gavrilović, "Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo," in *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle* (Belgrade 1989), 297–306.

[31] S. Radojčić, "Arhiepiskop Danilo II i srpska arhitektura ranog XIV veka," in *Uzori i dela starih srpskih umetnika* (Belgrade 1975), 195–210; Dj. Trifunović, "Proza arhiepiskopa Danila II," *Književna istorija* IX/33 (1976), 3–71; Z. Gavrilović, "Pogledi arhiepiskopa Danila II i teme kraljevstva i krštenja u srpskom slikarstvu XIV veka," in *L'Archevêque Daniel II et son époque* (Belgrade 1991), 471–480.

[32] Arhiepiskop Danilo i drugi, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, ed. Dj. Daničić, with English introduction by Dj. Trifunović (London 1972).

interest in the writing of pseudo-Dionysios the Areopagite. The monk Isaia, active at that time in Serbia and on Mount Athos, completed (after 1371) the translation into Old Serbian of the *Corpus Areopagiticus*, with commentaries by Maximos the Confessor. This was also the first time pseudo-Dionysios's entire work was translated into a Slavonic language.[33] Considering the importance of the mirror symbolism in pseudo-Dionysios's writings, the detail of the angelic mirrors at Dečani is even easier to explain. However, the idea had been present for centuries in both the Greek and Slavonic Orthodox liturgy, as the opening lines of the following Sticheron Anatolicon remind us: "We offer Thee our vesperal adoration, O Light without dusk, who at the end of days illumined the world with Thine flesh, as in a mirror. Descended into Hades and dissipating darkness, Thou hast shown to the people the light of resurrection, Source of light, glory to Thee."[34]

As early as 1936 Professor Weitzmann pointed out the survival of a classical motif that played a part in the formation of a Christian picture representing victory over death.[35] In the present study I have dealt with traces of influences of a different order, which penetrated Christian thought and received an artistic expression in a Serbian medieval church.

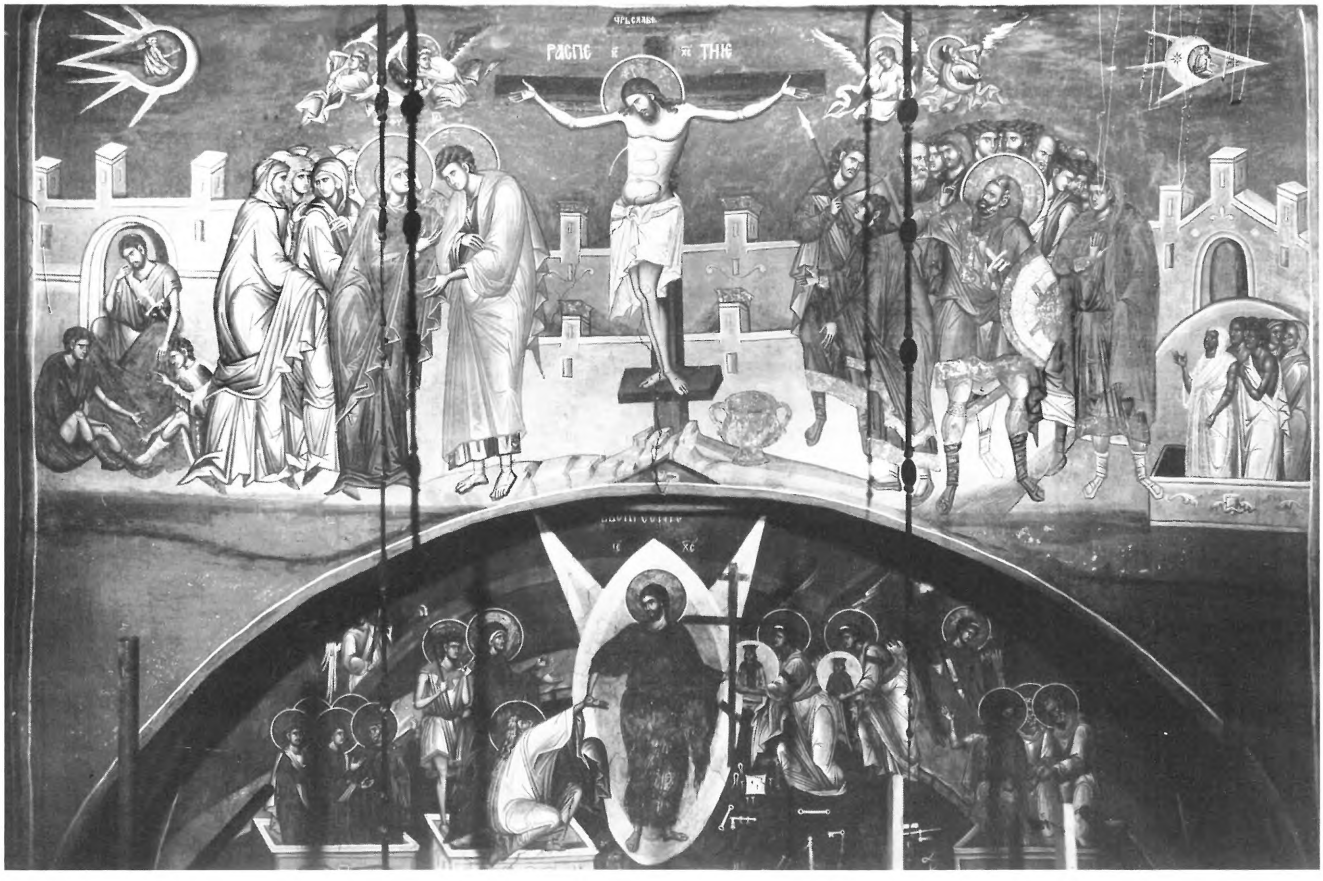
University of Birmingham, England

[33] Dj. Trifunović, *Pisac i prevodilac inok Isaija* (Kruševac 1980); idem, "Zbornici sa delima Pseudo-Dionisija Areopagita u prevodu inoka Isaije," *Cyrillomethodianum* 5 (1981), 166–171; idem, "Estetička rasprava Ps. Dionisija Areopagita u prevodu inoka Isaije," *Zbornik za likovne umetnosti* 18 (1982), 153–169. The importance of Isaia's translation and its likely influence on the iconography of Divine Wisdom in fourteenth-century Russian art is discussed by G. M. Prokhorov, "Poslanie Tituierarkhu Dionisiia Areopagita v slavianskom perevode i ikonografiia 'Premudrost' sozda sebe dom,'" *TrDrLit* (1985), 7–41.

[34] Oktoechos, tone 5, Sticheron Anatolicon: "Ἑσπερινὴν προσκύνησιν . . . " ("Vechernee Poklonenie . . . "). On the origin of the Sticheera Anatolica, probably in the seventh century, see *Dimanche. Office selon les huit tons*, introduction by C. Hannick (Chevetogne 1972), 44–47.

[35] K. Weitzmann, "Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra," *SemKond* 8 (1936), 83–98, reprinted in idem, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980), no. XI.

1. Dečani, church of the Pantokrator, Anastasis



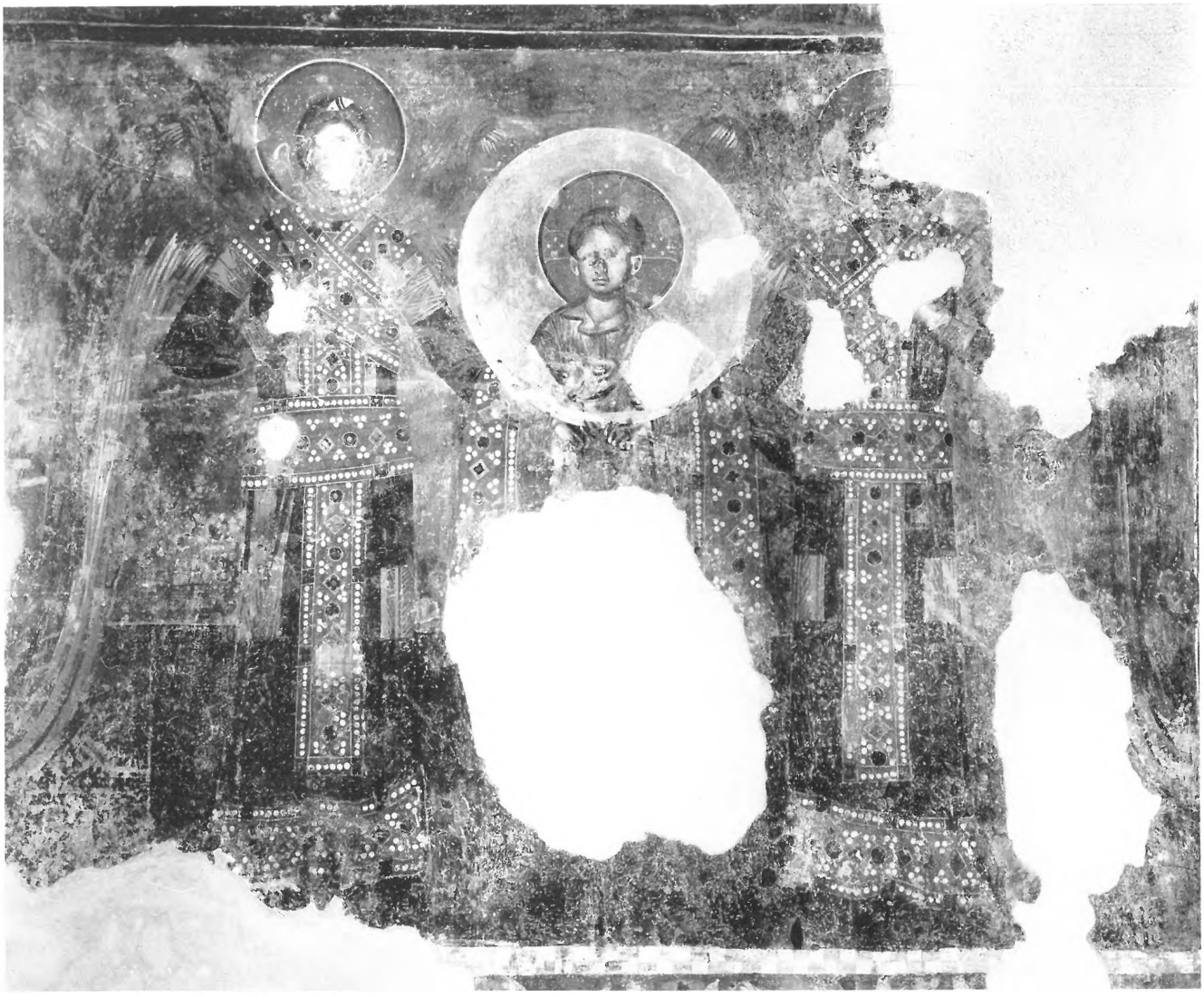
2. Dečani, church of the Pantokrator, Anastasis and Crucifixion

3. Detail of Fig. 1

4. Dečani, church of the Pantokrator, Last Judgment, detail

5. Dečani, church of the Pantokrator, Last Judgment, detail

6. Andrejaš on the river Treska, west wall of naos, 1389



7. Žiča, Synaxis of the Archangels, early fourteenth century

8. Manastir, church of St. Nicholas, Abraham, 1271

The Paulos Cathedral in Faras (Pachoras) and the Question of Byzantine Influences

Włodzimierz Godlewski

Discovered in 1961 by Polish archaeologists, the Paulos Cathedral in Faras[1] immediately excited the interest of the scholarly world, from Nubiologists to Byzantinists and students of the European Middle Ages. Of exceptional value were the paintings decorating the cathedral, now preserved in the collections of the national museums in Khartoum and Warsaw. An extensive portion of the frescoes was published by Kazimierz Michałowski within a few years of the discovery,[2] followed shortly by the meticulous study of Kurt Weitzmann,[3] who placed them in the broader context of Byzantine art. His study remains a fundamental work on the iconographic program of the Faras cathedral paintings as a whole.

Archaeological excavations, followed by careful examination of sources, have shown that during its more than six hundred years of existence the Faras cathedral underwent two significant renovations. The first of these occurred in the middle of the tenth century, and the building that took shape at that time is called the Cathedral of Petros, after the bishop of Pachoras, Petros (974–999), who most certainly was responsible for the new set of murals decorating the walls.[4] The second rebuilding, which occurred at the end of the twelfth century, seems to have been limited to a simple reinforcing of the damaged structure.[5] It would appear that in the first two centuries of its existence—it was constructed around a smaller pre-existing church during the bishopric of Paulos in A.D. 707—the Paulos Cathedral survived without any changes and continued with only slight transformations[6] until the mid-tenth century. It is this early phase of the Paulos church that concerns us here.

Since it is one of the few Nubian structures that is well dated, the Paulos Cathedral is a key element in the understanding of the development of early Nubian art in the Christian period. Its construction, according to the foundation stelai discovered at the site,[7] falls in the eleventh year of King Merkurios, who is the first Nubian ruler to be recorded in the sources as a sovereign of both Nobatia and Makuria and thus presumably the one who unified the kingdom. The building was dedicated by Paulos, the fifth bishop of Pachoras, who commissioned a thorough renovation of an earlier basilican church.[8] Exceeding care was taken to use as much of the old structure as possible, introducing only those changes that were absolutely necessary in order to transform a three-aisled basilica into a larger church built on a central plan (Fig. 1). The apse was enlarged a full meter in width and the middle sections of the south and north walls were dismantled in order to create a transverse aisle.[9] Annexes were built around this core: a baptistery and a prothesis at the east end and a stairwell and a northwest hall at the west. The naos, preceded by a

[1] K. Michałowski, "Polish Excavations at Faras," *Kush* 10 (1962), 220–224; idem, *Kush* 11 (1963), 233–256; idem, *Kush* 12 (1964), 195–207; idem, *Kush* 13 (1965), 177–189; idem, *Faras. Die Kathedrale aus dem Wüstensand* (Zurich and Cologne 1967); S. Jakobielski, *Faras III. A History of the Bishopric of Pachoras on the Basis of Coptic Inscriptions* (Warsaw 1972); P. M. Gartkiewicz, "Cathedral in Faras in the Light of the Architectural Reanalysis," in *Nubische Studien*, ed. M. Krause (Mainz am Rhein 1986), 245–268; W. Godlewski, "Some Remarks on Faras Cathedral and Its Paintings," *JCopS* 2 (1992), 99–116.

[2] K. Michałowski, "Die wichtigsten Entwicklungsetappen der Wandmalerei in Faras," in *Christentum am Nil* (Recklinghausen 1964), 79–94; idem, *Faras. Centre artistique de la Nubie chrétienne* (Leiden 1966); idem, *Kathedrale* (as in note 1); idem, *Faras. Wall Paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw* (Warsaw 1974).

[3] K. Weitzmann, "Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras," in *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, ed. E. Dinkler (Recklinghausen 1970), 325–346, reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 187–208, with annotations on 429–430.

[4] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 88; Jakobielski, *Pachoras* (as in note 1), 129–130; Godlewski, "Remarks" (as in note 1).

[5] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 88; Jakobielski, *Pachoras* (as in note 1), 165.

[6] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 75–76; Jakobielski, *Pachoras* (as in note 1), 88; Godlewski, "Remarks" (as in note 1).

[7] Jakobielski, *Pachoras* (as in note 1), 37–48; J. Kubinska, *Faras IV. Les inscriptions grecques de Faras* (Warsaw 1974), 14–23.

[8] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 57–64; Gartkiewicz, "Cathedral" (as in note 1), 251–252; Godlewski, "Remarks" (as in note 1).

[9] Godlewski, "Remarks" (as in note 1). See also Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 75–80; Jakobielski, *Pachoras* (as in note 1), 88.

narthex to the west, was divided by eight granite columns into two enlarged aisles, the main nave and the transverse aisle, which intersected at the center. The annexes carried wooden vaults as did presumably the naos. The two intersecting aisles, which were much higher than the annexes, formed a crosslike crowning in the upper parts of the structure. Although there is no direct evidence, the possibility that the point of intersection of the aisles was covered by a central dome cannot be excluded. The later Petros Cathedral most definitely had such a dome at this spot.

Three entrances led into the Paulos church: the old doorway into the narthex from the south, a new or simply enlarged entry in the west end on the structure's axis, and a third from the north giving access to the transverse aisle. The presence of a stairwell suggests galleries, a popular feature of Nobatian basilicas of the seventh century.[10] However, it is possible that the steps led to a terrace on the flat roof of the structure.

The liturgical divisions of the interior of the Paulos Cathedral are clear, thanks to its well-preserved furnishings. In the apse was a stone synthronon;[11] the altar was located in the east end of the nave. The presbytery was separated from the body of the church by a wooden balustrade (*cancelli*). The large southeast room, which served as a baptistery, was equipped with a rectangular baptismal basin sunk into the floor. It may also have been a chapel, given the presence of a small niche or apse in its east wall.[12] The L-shaped northeast room presumably served as a prothesis, but its function cannot be confirmed before the end of the tenth century,[13] at which time an altar was built and an image of Christ in a tondo holding a chalice and an appropriate liturgical prayer were painted on the wall. The narthex and stairwell are easy to identify in the west part of the church, whereas the function of the rectangular northwest room with a small apse in the east wall is not known.

The Paulos complex finds perhaps its best parallel in the Church of Granite Columns in Old Dongola (Fig. 2), the capital of Makuria, which is dated to the second half of the seventh century.[14] A much larger structure than the Faras cathedral, its form is more mature. Built on the site of the sixth-century Old Church, which was dismantled to the foundations, its naos was much larger, with twelve granite columns articulating its interior. However, both the plan of the Dongola complex and the type of granite architectural elements used[15] leave no doubt that in founding his cathedral Paulos looked to the Nubian capital for an architectural model. This becomes understandable when we recall that at this time Makuria dominated Nobatia politically and perhaps even culturally. As for the model itself, the Church of Granite Columns in Dongola finds few good parallels in the Byzantine *oikoumene*. Close in concept are such churches as the complexes in Gerasa (for example, the church of the Prophets, Apostles, and Martyrs), Church B in Iunca, and the Damous el Karita in Carthage,[16] but they cannot be considered as direct sources of inspiration for Nubian structures. It is more plausible to suggest that the Nubian type was developed locally from earlier architecture, reflected in such Dongolan structures as the Mausoleum (Building X)[17] and the Old Church,[18] both dated to the second half of the sixth century, the earliest period in the Christianization of the country. However, these structures were patterned after Byzantine buildings, such as the Basilica Apostolorum in Constantinople, and Syrian buildings, such as the church of the Multiplication of Bread and Fishes in et-Tabgha and the church in Serdjilla. Thus, trends in the development of provincial post-Justinianic architecture were known in general terms to the Dongolan builders, who were able to adapt foreign models and transform them into something new. This point is proven by the structures surviving in Nubia, mainly presumed episcopal complexes. In addition to Dongola and Faras, Aksha has a similar church, built into the hypostyle hall of a Pharaonic temple.[19]

The interior of the Paulos Cathedral was carefully plastered and covered with paintings.[20] Plastered over

[10] W. Y. Adams, "Architectural Evolution of the Nubian Church, 500–1400 A.D.," *JARCE* 4 (1965), 110–114.

[11] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 70–71; Godlewski, "Remarks" (as in note 1).

[12] W. Godlewski, *Faras VI. Les baptistères nubiens* (Warsaw 1979), 67–83.

[13] J. Kubinska, "Prothesis de la cathédrale de Faras. Documents et recherches," *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 9 (1976), 7–37.

[14] P. M. Gartkiewicz, *Nubia I. Dongola 2. The Cathedral in Old Dongola and Its Antecedents* (Warsaw 1990), 110–316.

[15] I. Ryl-Preibisz, "Chapiteau en granite de Nubie," *EtTrav* 5 (1971), 209–241.

[16] Gartkiewicz, *Cathedral in Old Dongola* (as in note 14), 247–257.

[17] W. Godlewski, "The Cruciform Church Site in Old Dongola. Sequence of Buildings from the Sixth to Eighteenth Century," *Nubica* 1/2 (1990), 515–519; idem, "The Early Period of Nubian Art: Middle of Sixth–Beginning of Ninth Centuries," in *Seventh International Conference for Nubian Studies: Prepublication of Main Papers*, ed. Ch. Bonnet (Geneva 1990), 27.

[18] Gartkiewicz, *Cathedral in Old Dongola* (as in note 14), 30–94.

[19] P. M. Gartkiewicz, "New Outline of the History of Nubian Church Architecture," *BABesch* 55 (1980), 143 n. 24, fig. 22; see also P. Grossmann, *Elephantine II. Kirche and spätantike Hausanlagen im Chnumtempelhof* (Mainz am Rhein 1980), 92–95.

[20] Michałowski, "Entwicklungsetappen" (as in note 2); idem, "Classification générale des peintures de Faras," *RA* 2 (1972), 373–380; M. Martens, "Observations sur la composition du visage dans les peintures de Faras (VIIIe–IXe siècles)," *EtTrav* 6 (1972), 207–250; M. Martens-Czarnecka, *Faras VII. Les éléments décoratifs sur les peintures de la Cathédrale de Faras* (Warsaw 1982); S. Jakobielski, "Remarques sur la chronologie des peintures murales de Faras aux VIIIe et IXe siècles," *Nubia Christiana* 1 (1982), 142–167; K. Gamber, "Die nubische Kathedrale von Pachoras (Faras) und ihre Wandmalereien," *OKS* 32 (1982), 13–42. See also notes 1 and 2 above.

when the murals of the later Petros Cathedral were executed, these early paintings have survived in a satisfactory condition. They filled most of the church interior, with only the northwest hall and the small rooms south of the apse bearing no traces of decoration. Most of the preserved compositions are located high up on the walls, about 1.70 to 2.20 meters above the floor. In a few cases the decoration appeared lower, almost at floor level. This was the case when required either by the composition, e.g., the angels flanking the west entrance (Fig. 6), the apse composition, and the decoration of the niche in the baptistery, or by the character of the architecture, for example, the stairwell. The highest compositions, 2.50 meters above floor level, were in the narthex.

Almost none of the compositions in the Paulos Cathedral has a groundline for either standing or seated figures, nor is there any trace of a background or elements of landscape. The only exceptions are a composition on the second landing of the stairs (Doubting Thomas and Christ),[21] which had a frame, and the apse composition, which was divided into registers by horizontal lines. Generally speaking, the figures look as if they were icons hung on the white ground of the walls. In the northeast room a band of laurel braid ran along the north and east walls.[22] This ornamental pattern was found nowhere else in the church.

The style of the paintings is homogeneous, featuring frontal figures depicted in a linear style. The figures, drawn with an emphatic, sure hand, are of massive proportions, usually slightly larger than life size, with immense feet.[23] They are motionless, with only the schematic folds of the robes lending them life. All expression is concentrated in the faces; besides the schematic treatment of the faces of the apostles Peter and John (Fig. 7), there are the charming and delicately drawn countenances of St. Anne[24] (Fig. 4) and the Mother of God of the Hodegetria type (Fig. 5).[25]

Of the forty-three compositions found on the first layer of plaster in the interior of the Paulos Cathedral, seventeen are now in the National Museum in Warsaw and nineteen in Khartoum. Owing to the vagaries of conservation, some scenes were broken up, with their parts preserved separately in the two collections. For example, the Nativity scene, presently in Khartoum, lacks the three Magi, who are preserved in Warsaw.[26] Again, in the scene of the Mother of God between the apostles from the narthex, St. Peter is in Khartoum, while the Virgin Mary is in Warsaw.[27]

The image of a single saint is the predominant compositional type. Narrative scenes are rare, being limited to the apse and the Nativity scene from the north transept. The initial decoration of the apse of the Paulos Cathedral[28] was divided into three registers above the synthronon, of which only the lower part has been preserved. Just above the upper edge of the synthronon was a frieze of birds under an arcade, and above that the apostles flanking the Virgin Mary. In the conch of the apse was a representation, now lost, of Christ in Glory with the four zodia. This decoration, which is typical of the apses of Coptic churches and is found in the monastic oratories at Bawît and Sakkara, was enriched in Faras by the addition of the frieze of birds at the bottom. This frieze was a painted reflection of the sculpted decoration found in the apse of the basilica that preceded the Cathedral of Paulos.[29] Without doubt a local addition to the typical apse composition, it is encountered frequently in Nubian churches from the seventh century onward (Debeira,[30] Naga el Oqba,[31] Wadi es Sebua,[32] and the Central Church at Abdallah Nirqi[33]), and continued in use until the end of Christianity in this region (Faras, the Monastic Church[34]). The most complete apse decoration of this type was found in the church of Raphael in Tamit,[35] dating to the eleventh century. The original apse decoration in the Paulos Cathedral was partially obscured when images of secular persons and bishops were added and the robes of the angels were repainted.

There is no evidence concerning the paintings that were on the east wall of the nave above the arch of the apse and on the side walls of the nave above the colon-

[21] Jakobielski, *Pachoras* (as in note 1), 57–59, fig. 8.

[22] Martens-Czarnecka, *Faras VII* (as in note 20), fig. 14.

[23] Weitzmann, "Sources" (as in note 3), 327; Martens, "Observations" (as in note 20).

[24] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 76–78.

[25] Ibid., 82–85.

[26] Ibid., 78–82.

[27] Ibid., 88–91.

[28] Ibid., 126–140; Godlewski, "Remarks" (as in note 1).

[29] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 126, 128; N. Jansma and M. de Grooth, "Zwei Beiträge zur Ikonographie der Nubischen Kunst," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 22 (1971), 1–19; B. Iwaszkiewicz, "La frise de l'abside de la première Cathédrale de Faras," *OCP* 40 (1974), 377–406; W. Godlewski, "La frise de l'abside de la première Cathédrale de Pachoras (Faras)," *Bibliotheca Nubica* 2 (1992), 327–341.

[30] P. L. Shinnie and M. Shinnie, *Debeira West. A Medieval Town* (Warminster 1978), 19, pl. 20:b; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 23.

[31] C. M. Firth, *The Archaeological Survey of Nubia. Report for 1910–1911* (Cairo 1927), 234, pl. 30:d; F. Daumas, "Rapport préliminaire sur les fouilles executées par l'IFAO entre Seyala et Ouadi es Seboua en avril–mai 1964," *BIFAO* 63 (1965), pl. 38:A; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 23.

[32] H. Gauthier, "L'église nubienne d'es-Seboua," in G. Maspero, *Rapports relatifs à la consolidation des temples* (Cairo 1911), vol. II, 111–121; U. Monneret de Villard, *La Nubia medioevale*, vol. I (Cairo 1935), 86, pl. 39; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 23–24.

[33] P. van Moorsel, J. Jacquet, and H. Schneider, *The Central Church of Abdallah Nirqi* (Leiden 1975), 76–79, pl. 41; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 35.

[34] F. L. Griffith, "Oxford Excavations in Nubia," *Annals of Archaeology and Anthropology, Liverpool* 13 (1921), pls. 34–35; K. Michałowski, *Faras. Fouilles polonaises 1961*, vol. I (Warsaw 1962), 136–137, figs. 65, 66.

[35] Monneret de Villard, *Nubia medioevale* (as in note 32), pl. 148.

nades. Nor is there any evidence of parallels in other Nubian structures, except for a ceiling painting of Christ and the Martyr preserved in the church built in the speos of Horemheb in Abu Oda.[36]

On the east wall of the transverse aisle, north of the apse, the partially preserved decoration consisted of three standing figures:[37] the Virgin and child of the Hodegetria type (Fig. 5) set between the apostle John(?) and an archangel. A similar composition was found on the east wall of the narthex, north of the entrance to the nave,[38] where the Virgin and child were shown standing between the apostles John(?) and Peter. Clearly this was a repetition of the apse composition, which usually depicted the Virgin Mary between the apostles Peter and John and sometimes also the archangels.

South of the apse, the east wall of the nave preserves a large representation of a standing Christ Emmanuel(?) blessing, with a codex in his left hand (Fig. 3).[39] Next to Christ was a narrative composition involving Nubians,[40] but we have not been able to ascertain its exact nature during our investigations.

One of the preserved narrative scenes is the Nativity mentioned above. Found on the east wall of the north transept, it is a developed composition depicting the Mother of God resting on a bed, a grieving Joseph at her side, and a stone manger in the form of an altar, upon which the child is being adored by an ox, a donkey, and a person in apostolic robes, with the three Magi arriving on horses shown on the left. The composition is not complete, and the destroyed fragments may have contained other iconographic details. Although it is undoubtedly close to the Nativity scenes preserved in the Central Church in Abdallah Nirqi[41] and the Petros Cathedral in Faras,[42] it is definitely the earliest of the three.

A tiny fragment of another narrative composition was found on the wall opposite the Nativity.[43] It depicted a stone structure with an entrance (the tomb?) approached by a few human figures. Although its condition upon discovery precluded its identification, the scene may safely be considered as part of the Passion cycle, which was depicted so magnificently in the Petros Cathedral south of the apse, next to the enthroned Christ.[44]

The framed scene in the stairwell showing Christ appearing to a doubting Thomas,[45] also from the New Testament, is accompanied by a text written in Coptic from the Gospels (John 20:26–29; Mark 16:14).

The only Old Testament scene in the Paulos Cathedral is a representation of the three Hebrew youths being saved from the fiery furnace by an archangel.[46] The scene was located on the south wall, next to the entrance to the stairwell. This scene appears in some later Nubian frescoes including those from the Petros Cathedral in Faras[47] and at Sonqi Tino.[48]

Among the numerous representations of apostles, who appear with the Virgin Mary in the apse composition and elsewhere, the images of Peter and John[49] on the north wall of the northwest corner of the naos deserve special attention (Fig. 7). The legend accompanying the paintings identifies them precisely:[50] St. Peter, leader of the apostles and holder of the key to the Kingdom of Heaven, and St. John, apostle, evangelist, and divine. Other figures of apostles were apparently on this wall, since fragments of their robes have been preserved. However, the identification of these apostles is not certain. Of the standing frontal saints, only Sts. Anne (Fig. 4),[51] Cyprian,[52] Ignatios,[53] and Theodoros Stratelates[54] may be identified. The only hermit preserved from the original decoration of the cathedral is Amone from Tuna el-Gebel,[55] on the west wall of the south arm of the transept. Archangels appear in the cathedral

[36] A. Weigall, *A Report of the Antiquities of Lower Nubia* (Oxford 1907), 139–141; Monneret de Villard, *Nubia medioevale* (as in note 32), pl. 73; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 22.

[37] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 110, 114, figs. 28, 32, 33; idem, *Wall Paintings* (as in note 2), 82–85.

[38] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 115–116, fig. 35; idem, *Wall Paintings* (as in note 2), 89–91; Martens-Czarnecka, *Faras VII* (as in note 20), fig. 1; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 40.

[39] Martens, "Observations" (as in note 20), 244, fig. 32.

[40] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), pl. 55, below the representation of Christ.

[41] Van Moorsel et al., *Abdallah Nirqi* (as in note 33), 89–92, pls. 75–77.

[42] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 143–147, pls. 63–69.

[43] The painting is not preserved.

[44] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 134–137, pls. 54–56; T. Golgowski, "Scènes de la Passion et de la Résurrection sur une peinture de Faras," *EtTrav* 3 (1969), 228ff.; E. Balicka-Witakowska, "Descente de Croix sur une peinture murale de la cathédrale de Faras," *Nubica* 1/2 (1990), 459–474.

[45] Jakobielski, *Bishopric* (as in note 1), 57–59, fig. 8.

[46] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 92–95.

[47] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 138–140, pls. 60–61.

[48] M. Rassart-Debergh, "Les trois Hebreux dans la fournaise en Egypte et en Nubie chrétiennes," *RStO* 58 (1987), 141–151, pl. 4.

[49] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 105–107.

[50] S. Jakobielski, "Inscriptions," in Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 283–284.

[51] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 109, fig. 27; idem, *Wall Paintings* (as in note 2), 76–78; T. Dobrzeniecki, "St. Anne from Faras in the National Museum in Warsaw," *BMusVars* 28 (1987), 49–74.

[52] Martens, "Observations" (as in note 20), 222–223, fig. 14.

[53] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 111, fig. 29; Jakobielski, "Remarques" (as in note 20), 157–158; Godlewski, "Remarks" (as in note 1).

[54] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 116–118; T. Górecki, "Problems in the Iconography of the Warrior Saints in the Wall Paintings of the Cathedral in Faras" (in Polish with French summary), *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 24 (1980), 173–259.

[55] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 122–124; A. Lukaszewicz, "Some Remarks on the Iconography of Anchorites from the Faras Cathedral," *Nubica* 1/2 (1990), 549–556.

in specific places—as guards of the main entrance to the narthex from the west (Fig. 6)[56] and on the walls of the stairwell.[57]

As to representations of lay people and bishops, we have no means of knowing whether they appeared in the Paulos Cathedral as part of the original decorative program. The first representation of a bishop is identified by an inscription as a portrait of the bishop Kyros (860–902),[58] and appears to have been painted on the original plaster. A preserved image of a princess under the protection of an archangel[59] seems to be later than the original construction of the cathedral; the few "portraits" of church and lay officials may be dated to the eighth and ninth centuries, although they cannot be identified. It is perhaps worth noting that these images of men were placed on the walls of the southeast part of the structure[60] in contrast to the representations of women shown in the north aisle.[61]

The Cathedral of Paulos in Pachoras can be easily defined in architectural terms. Begun in A.D. 707 as an episcopal foundation, it was clearly patterned after a Dongolan episcopal church, the Church of Granite Columns, and fits into the general trends in the development of Nubian church architecture in the sixth and seventh centuries. But while in Dongola this development appears in very clear terms, demonstrating a harmonious combination of Byzantine inspiration and local Nubian building features,[62] on the contrary, according to our present knowledge, it seems that the main episcopal complexes, the Church of Granite Columns in Dongola, the Paulos Cathedral in Faras, and the church in Aksha, are wholly Nubian achievements.[63]

It is much more difficult to determine the nature of the paintings in the Cathedral of Paulos. In style they approach the Coptic paintings in Bawît and Sakkara. The choice of themes also clearly reflects influences from the north, but a close analysis of the paintings from the Paulos Cathedral reveals a different drawing technique, a point that has already been emphasized by Weitzmann,[64] Michałowski,[65] and P. du Bourguet.[66]

A recent analysis of early Nubian painting as a whole[67] has suggested the possibility that several frescoes could be earlier than the Paulos Cathedral murals, and could be dated as early as the first half of the seventh century. The paintings in Naga el Oqba,[68] Abu Oda,[69] and parts of the compositions at Wadi es Sebua[70] and the Central Church at Abdallah Nirqi[71] are presently dated to the seventh century and constitute an excellent illustration of the development of painting in Nobatia. Presumably still inspired by Coptic painting in the sixth century, Nubian mural art soon took on a local character that is especially visible in the drawing style and the arrangement of the paintings on the walls.

It is unfortunate that we have no known painting of this period from the region of Makuria. The church architecture of Makuria, however, appears to be closer to Byzantine solutions, in contrast to Nobatian structures, which are much more heavily dependent upon Coptic structures from Upper Egypt. This being the case, one wonders to what extent Makurian painting was influenced by the Byzantine milieu. Evidence from Dongola indicates that mural painting was already popular in the mid-sixth century,[72] but the earliest preserved complex of murals, discovered in House A, is dated to the late eighth or early ninth century.[73] Some features of these paintings find no analogies in Nobatian art, which suggests we should use caution when drawing conclusions. It is possible that Dongolan art played a role in the interior decoration of the Paulos Cathedral, but given the present state of research and the scarcity of sources from the area of Makuria, we see in the Faras paintings a clear continuation of Nobatian painting traditions. This is especially clear, for example, in the images of St. Peter at Wadi es Sebua,[74] where the representation in the west chapel is definitely earlier than the composition on the

[56] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 95–101; Gamber, "Nubische Kathedrale" (as in note 20), 16–19.

[57] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 101–103.

[58] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 117, fig. 37; S. Jakobielski, "Portraits of the Bishops of Faras," in *Nubian Studies*, ed. J. M. Plumley (Warminster 1982), 127–141, fig. 3.

[59] Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 114–115, fig. 34.

[60] Jakobielski, "Portraits of the Bishops" (as in note 58), fig. 5.

[61] All of the preserved portraits of women on the walls of the Paulos and Petros cathedrals are on the north wall of the aisle; see Michałowski, *Kathedrale* (as in note 1), 114–115, 125–126, 154–157, 167–168.

[62] Godlewski, "Cruciform Church Site" (as in note 17); idem, "Early Period" (as in note 17), 4–11.

[63] Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 26–27.

[64] Weitzmann, "Sources" (as in note 3), 329.

[65] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 33.

[66] P. du Bourguet, "La peinture murale copte: Quelques problèmes devant la peinture murale nubienne," in *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit* (Recklinghausen 1970), 112.

[67] Godlewski, "Early Period" (as in note 17).

[68] Ibid., 23; see also note 31 above.

[69] Ibid., 21–22; see also note 36 above.

[70] Ibid., 23–24 and 35–36; see also note 32 above.

[71] Ibid., 35; see also note 33 above.

[72] Ibid., 11–12; idem, *Faras VII* (as in note 20), 46–52, 100, fig. 59, and 106–110, fig. 69.

[73] S. Jakobielski, "Polish Excavations at Old Dongola in 1976 and 1978," in *Nubian Studies*, ed. J. M. Plumley (Warminster 1982), 116–126 and W. Godlewski, "Some Comments on the Wall Painting of Christ from Old Dongola," in ibid., 95–99; M. Martens-Czarnecka, "Some Known and Some New Features of Nubian Painting on the Murals from House 'A' in Old Dongola," in *Coptic Studies*, ed. W. Godlewski (Warsaw 1990), 233–246.

[74] Gauthier, "L'église nubienne" (as in note 32), 121, pl. 129:b; Monneret de Villard, *Nubia medioevale* (as in note 32), pl. 42; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 24.

south jamb of the chapel's entrance.[75] The latter, on the other hand, is almost identical to the Faras image of the apostle.[76] More evidence of continuity in the development of Nubian painting is supplied by the apse compositions and the placement of archangels on either side of the entrance to the church in Abu Oda,[77] as in the narthex of the Cathedral of Paulos.

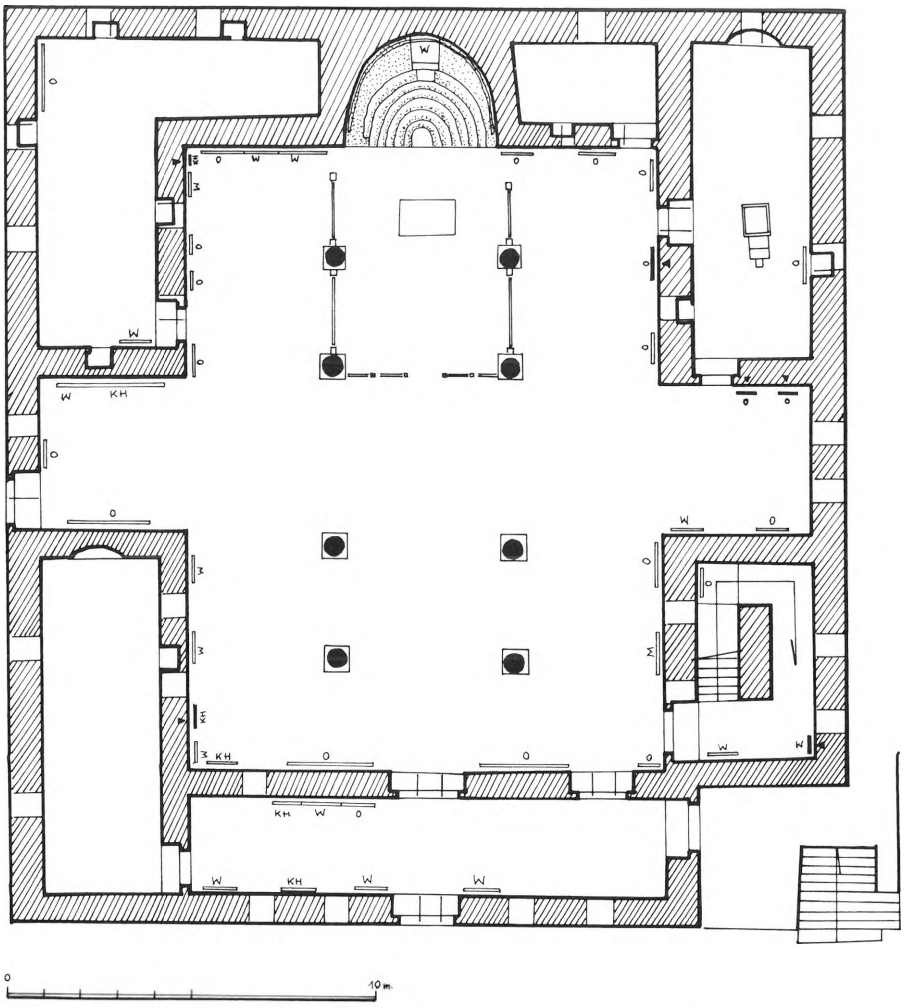
It would appear, then, that the set of murals from the Paulos Cathedral in Faras was created by Nubian artists in conformity with concepts that were accepted in Nobatia and already current there for some time.

National Museum, Warsaw

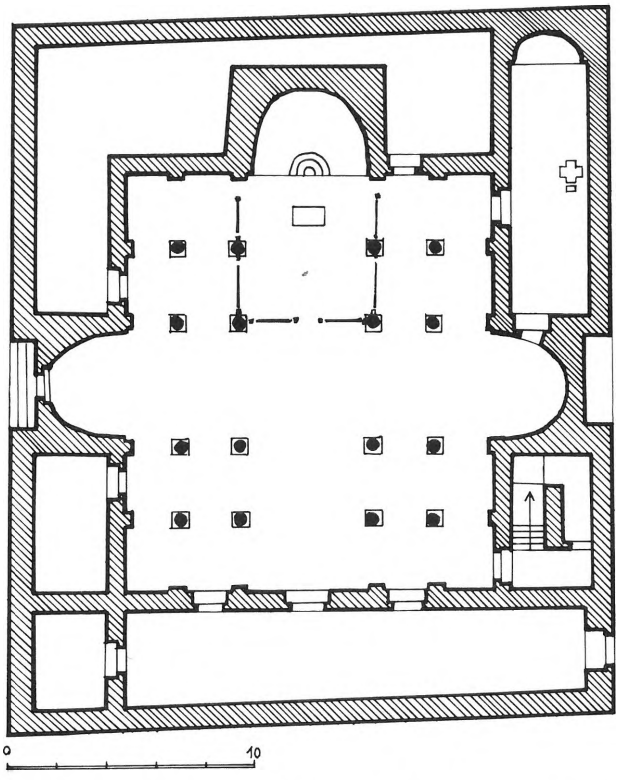
[75] Gauthier, "L'église nubienne" (as in note 32), 120, pl. 130:b; Monneret de Villard, *Nubia medioevale* (as in note 32), pl. 139; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 35–36.

[76] Michałowski, *Wall Paintings* (as in note 2), 105–107.

[77] Weigall, *Report* (as in note 36), 139–141; Monneret de Villard, *Nubia medioevale* (as in note 32), pl. 173; Godlewski, "Early Period" (as in note 17), 22.



1. Faras, Paulos Cathedral, A.D. 707, plan. Current locations of paintings indicated as follows: KH: in Khartoum; W: in Warsaw; O: in situ (not conserved)



2. Old Dongola, Church of Granite Columns, second half of seventh century, plan

3. Faras, Paulos Cathedral. Christ

5. Warsaw, National Museum, no. 234013. Virgin with child

4. Warsaw, National Museum, no. 234058. St. Anne

6. Warsaw, National Museum, no. 234052. Archangel Michael

7. Warsaw, National Museum, no. 234053. The apostles Peter and John

8. Warsaw, National Museum, no. 234020. Archbishop saint

La Dormition et la Crucifixion de Sainte-Paraskevi de Yeroskipos (Chypre) et les rapports de celle-ci avec l'art italien et crétois*

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

LE VILLAGE de Yeroskipos se situe à un peu plus de trois kilomètres au sud-est de Paphos à l'emplacement des anciens jardins sacrés d'Aphrodite auxquels il doit son toponyme. L'église—consacrée à sainte Paraskevi—est une basilique voûtée à trois nefs, couronnée de cinq coupoles dessinant une croix. Une petite chapelle à coupole et plan quadrilobé se situe à droite du choeur. Le clocher et le narthex sont des adjonctions tardives.

Ce monument, bien équilibré, complexe et assez imposant, malgré ses proportions trapues, date très probablement du haut Moyen Age comme l'indique, entre autres, le type de décor de la coupole orientale. Celui-ci, malheureusement fort endommagé, a été découvert lors des travaux de restauration menés par le Département des Antiquités entre 1974 et 1977. Il se compose d'une grande croix pattée à bras égaux, semble-t-il avec un médaillon central, ornée de quatre-feuilles et de médaillons émergeant d'un fond de chevrons en relief évoquant un rayonnement; le tout est encerclé d'une spirale et d'une zone plus large avec de vastes entrelacs.[1]

Les fresques du XVe siècle qui constituent actuellement la majeure partie du décor de l'église étaient autrefois très enfumées et abîmées ce qui explique qu'elles n'étaient pas reprises ou à peine mentionnées dans les études sur la peinture de l'époque.[2] La restauration en a permis une vision toute nouvelle et la dernière édition du livre d'Andreas et Judith Stylianou, en 1985, les a révélées par le texte et l'image.[3]

Cet ensemble s'inscrit dans la tradition directe de l'esthétique des Paléologues; les schémas formels sont fondamentalement byzantins, l'exécution est raffinée et les couleurs sont à la fois vives et délicates. La facture est néanmoins fortement influencée par la manière italienne, surtout dans la façon de modeler les visages, particulièrement ceux des jeunes gens. Le rendu de l'espace témoigne aussi d'une certaine connaissance de l'art italien, notamment dans les paysages.

L'iconographie se situe, elle aussi, essentiellement dans la ligne de l'art des Paléologues. Les éléments occidentaux sont rares et peu manifestes[4] sauf dans la Crucifixion qui sera l'objet principal de cette courte étude (Fig. 2).

Cette Crucifixion occupe toute la lunette nord du

* Je suis heureuse de dédier à Monsieur Kurt Weitzmann cet article où se dessine un réseau d'influences entre l'occident et le monde post-byzantin. Une version partielle en a été présentée au 25th Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, "The Sweet Land of Cyprus" (Birmingham, mars 1991) et à la Journée du Groupe de Contact inter-universitaire d'Études Chypriotes (Bruxelles, avril 1991).

[1] Pour l'ensemble du monument, voir A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art* (Londres 1985), 382–394; pour la coupole, 384–385 (pas de photographie). Les auteurs voient dans le motif de la zone extérieure une influence musulmane des VIIe–VIIIe siècles, étayant une datation pendant la période iconoclaste. Madame Nicole Thierry, que je remercie très amicalement pour ce renseignement, confirme la typologie du haut Moyen Age par le rapprochement avec le décor de deux bols byzantins du trésor de Sutton Hoo des VIe–VIIe siècles (R. L. S. Bruce-Mitford et T. D. Kendrick, *The Sutton Hoo Ship Burial* [Londres 1952], 47–48, figs. 15:b et 15:c).

[2] Seuls A. et J. Stylianou, dans la première version de leur ouvrage *The Painted Churches of Cyprus* (Stourbridge et Nicosie 1964), 138–139, énumèrent les sujets du XVe siècle. Ces peintures ne sont pas mentionnées dans A. Stylianou, "Some Wall Paintings of the Second Half of the Fifteenth Century in Cyprus," dans *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Ohrid 1961*, vol. III (Belgrade 1964), 363–369; M. Garidis, "La peinture chypriote de la fin du XVe–début du XVIe siècle et sa place dans les tendances générales de la peinture orthodoxe après la chute de Constantinople," dans Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου, *Nicosie, 1969* (Nicosie 1972), 25–32; A. Papageorghiou, "Κύπριοι ζωγράφοι τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰώνα στὴν Κύπρου," *RDAC* (1974), 195–209; idem, "L'art byzantin de Chypre et l'art des Croisés. Influences réciproques," *RDAC* (1982), 217–226, qui constituent la principale bibliographie du sujet.

[3] Stylianou, *Painted Churches* (comme dans n. 1).

[4] Ibid., 393.

carré central, dominé par la coupole où figure la Vierge à l'Enfant, entourée de prophètes; elle est, à présent, la dernière scène du cycle christologique qui se déroule dans les travées médiane et occidentale de la nef centrale. Sur la lunette sud du compartiment occidental, la Nativité de la Vierge et sa Présentation au Temple ont été jointes aux épisodes de la vie de Jésus.

Une énorme lacune, qui ronge presque toute la moitié droite de la Crucifixion révèle, sur la couche antérieure, une Dormition fortement endommagée que Judith et Andreas Stylianou datent de la fin du XIIe siècle[5] (Figs. 1 et 2). Avant d'étudier de façon plus approfondie la Crucifixion, je voudrais décrire brièvement la Dormition et exposer les arguments qui me la feraient situer plutôt dans la première moitié du XIIIe siècle. Le Christ devait se trouver sous l'actuel Crucifié; deux apôtres, debout devant des architectures, au pied du lit, sont relativement bien conservés à l'extrême droite; il pourrait s'agir d'André et de Philippe ou Thomas. Au centre, on devine encore les silhouettes d'un évêque et, plus que probablement, de saint Paul. La partie gauche est en bien meilleur état: elle montre le beau visage de Marie près duquel subsiste un fragment de celui de Jean, le riche tissu rouge et perlé du lit funéraire et, au premier plan, le Juif Jéphonie auquel l'ange—très effacé—vient de trancher les mains.

On sait que la figure isolée de Jéphonie apparaît tout à fait exceptionnellement déjà au IXe siècle, en Cappadoce, à la Yılanlı Kilise[6] mais l'épisode de l'ange lui tranchant les mains (d'après le récit attribué à saint Jean) ne semble appartenir à l'iconographie de la Dormition qu'à partir du XIIIe siècle. Le plus ancien exemple en était jusqu'à présent l'image de la Mavriotissa de Castoria (première moitié du XIIIe siècle).[7] Deux icônes du Sinaï, publiées par Kurt Weitzmann comme oeuvres de Croisés, attestent le succès du thème au milieu et dans la seconde moitié du XIIIe siècle[8] tandis qu'à Saint-Clément d'Ohrid, en 1295, comme plus tard à Staro Nagoričino (1316–1318) ou à Gračanica (vers 1320), l'événement est lié au transfert du corps de la Vierge, ce qui est conforme au récit apocryphe.[9]

Le fait qu'on ne connaissait jusqu'ici pas de représentation de Jéphonie et de l'ange antérieure au XIIIe siècle ne suffirait évidemment pas à rejeter l'appartenance de la Dormition de Yeroskipos à l'art tardo-comnène si la morphologie du visage de la Vierge n'était, selon moi, aussi un indice de datation ultérieure. Ce faciès largement construit et modelé n'appartient plus à l'esthétique linéaire de l'époque de Lagoudera mais, dans ses fortes oppositions d'ombre et de lumière, dans ses traits puissamment dessinés (la bouche, par exemple) se reflète, à mon sens, l'esthétique majeure du XIIIe siècle, celle qui aboutira à l'art de Sopoćani, puis de Saint-Clément d'Ohrid. Vu les circonstances historiques, il n'y en a guère d'exemple conservé à Chypre. Une comparaison avec la Vierge de la Dormition détachée de la troisième couche de peinture de l'Episkopi d'Eurytanie, en Grèce centrale, que l'on date du début du XIIIe siècle, peut fournir un terminus ad ou plutôt post quem.[10]

La répétition monotone et sèche de nombreux plis parallèles sur les vêtements des apôtres de droite me semble également plaider pour un art post-comnène. De toute façon, qu'elle date de la fin du XIIe ou, plus probablement, de la première moitié du XIIIe siècle, la Dormition de Yeroskipos doit être retenue pour la précocité de la représentation du châtiment de Jéphonie par l'ange et pour la qualité plastique de l'image mariale.

La Crucifixion, qui a recouvert la Dormition, pose des problèmes plus complexes de rencontre entre différents courants culturels (Fig. 2). Comme plusieurs Crucifixions byzantines ou post-byzantines des XIVe et XVe siècles, celle de Yeroskipos a nettement subi l'influence de l'iconographie occidentale, plus précisément l'influence des vastes Crucifixions du Trecento comme celles de Meo da Siena à Subiaco, celle de Barna da Siena à San Gimignano ou, plus encore, celle du Campo Santo de Pise attribuée désormais plutôt à Francesco di Traino et datée des environs de 1335.[11]

Toutes ces oeuvres, dont on pourrait multiplier les exemples, se caractérisent par la situation dans un vaste paysage montueux à différents plans, la présence des trois crucifiés, fréquemment la représentation des âmes du bon et du mauvais larron emportées respectivement par des anges et des diables, des anges nombreux dont trois recueillent le sang des plaies du Christ, un ou deux bourreaux brisant les os des larrons, la mise en évidence des cavaliers et des hommes d'armes, une foule d'assistants, l'évanouissement de la Vierge au premier plan à gauche (élément dramatique que l'Italie reprit à l'icono-

[5] Ibid., 385.

[6] N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dağı* (Paris 1963), pl. 51:b.

[7] Je suis de ceux qui conservent la datation basse pour ce monument. Cf. L. Hadermann-Misguich, "A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle," dans *Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages*, vol. I, *In Memoriam Ivan Dujčev* (Sofia 1988), 143–148.

[8] K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, et T. Voinescu, *Les icônes* (Paris 1982), pl. 215; K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images—Sixth to Fourteenth Century* (Londres 1978), pl. 40.

[9] K. von Tischendorf, *Apocalypses apocryphae* (Leipzig 1866, réimp. Hildesheim 1966), 110, 46–47.

[10] *Byzantine Murals and Icons*, cat. d'expos., Athènes, Musée National (Athènes 1976), pl. V.

[11] A. Caleca, G. Nencini et G. Piancastelli, *Pisa. Museo delle sinopie del Camposanto Monumentale* (Pise 1979), 48–53.

graphie byzantine du XIIIe siècle).[12] A Yeroskipos, exceptionnellement, les âmes des larrons n'ont pas été figurées.

Il m'a paru particulièrement intéressant de constater que parmi les Crucifixions du XVe siècle reprenant, en l'actualisant, l'iconographie du XIVe, celle qui présentait le plus de points communs avec l'oeuvre chypriote était due au peintre crétois Andreas Pavias (v. 1440–v. 1504). Il s'agit de la célèbre icône de la Pinacothèque d'Athènes qui a, plus que probablement, été réalisée pour un commanditaire occidental vivant hors de Crète puisque la signature est en latin et précise que le peintre est de Candie (Fig. 3).[13]

Le style de Pavias est plus conservateur que celui du Maître de Yeroskipos. Il suffit de souligner l'étagement particulièrement plan des éléments de la composition, l'archaïsme de ses schémas anatomiques (notamment les deux boules de l'articulation du genou qui relèvent encore de formules médio-byzantines) ou la répétition quasi mécanique des têtes de chevaux traitées par deux ou par trois, comme au pochoir.

Du point de vue iconographique, Andreas Pavias a ajouté, au schéma de base décrit ci-dessus, plusieurs motifs ou épisodes plus rares. C'est notamment le cas du Pélican eucharistique au sommet de la Croix, de la pendaison de Judas ou de la lutte des démons sous le Golgotha.

Ces différences stylistiques et iconographiques notées, il faut remarquer, dans les deux peintures, un certain nombre d'éléments et de figures étonnamment proches sinon identiques. La présence d'un sanctuaire (occidental chez Pavias, byzantin à Yeroskipos) derrière la colline de gauche est une évocation de Jérusalem, rare dans ce type de Crucifixion. Les bourreaux situés devant ces édifices semblent des répliques l'un de l'autre mais l'échelle a été supprimée à Yeroskipos, ce qui rend la situation de l'homme enjambant deux collines plus invraisemblable, son geste, par contre, a plus de réalisme.

Dans les deux oeuvres, les larrons sont pendus à la croix de manière fort semblable; le mauvais larron étant, dans l'un et l'autre cas, vu de dos, avec la tête de profil, ce qui est exceptionnel. La similitude la plus étroite est constituée par la figure de Jean, dans le groupe de la défaillance de Marie; il s'agit presque d'un démarquage: non seulement les deux personnages ont la même expression, mais ils ont la même attitude et les mêmes gestes. De plus, leur himation rouge a exactement le même dessin jusques et y compris dans la courbe que dessine sa chute sur la tunique bleue, ce qui exclut toute possibilité de simple coïncidence (Figs. 4 et 5).

Enfin, les deux artistes ont actualisé l'iconographie du XIVe siècle par le recours à la mode du XVe, notamment dans certains détails d'armement. Si les masses d'armes à ailettes—bien mises en évidence dans les deux oeuvres—ne peuvent servir de repères chronologiques puisqu'elles appartiennent aux deux siècles, le grand bassinet et l'armet (très reconnaissables dans le groupe de droite, chez Pavias, d'identification moins précise à Yeroskipos), nous mènent vers le milieu du XVe siècle. Le casque avec plumail et bavière du deuxième soldat en haut à gauche sur l'icône d'Athènes appartient à l'armement du deuxième tiers du XVe siècle (Fig. 7). Il semble qu'il faille voir une interprétation de cette figure, à une place comparable dans le groupe de cavaliers de Yeroskipos: même regard oblique, casque semblable à cimier circulaire et bavière similaire bien que paraissant de tissu (Fig. 6). Même chez Andreas Pavias, apparemment meilleur connaisseur des détails de l'armement, aucun élément n'est révélateur de la fin du siècle.[14]

Les similitudes profondes entre la Crucifixion de Yeroskipos et celle de la Pinacothèque d'Athènes incitent à penser qu'elles doivent puiser aux mêmes sources. Andreas et Judith Stylianou ont émis l'hypothèse que les Crucifixions occidentalisantes l'étaient par l'influence de gravures.[15] Le fait me paraît prématuré pour les cas qui nous occupent. En effet, si la technique de la gravure se répand en Italie, notamment à Florence à partir de 1460, ce mode de diffusion des oeuvres d'art ne fonctionnera vraiment qu'à partir du XVIe siècle lorsque circuleront les estampes d'Albert Dürer, Hans Holbein, Marc Antoine Raimondi, Cornelis Cort ou Jan Sadeler, pour ne citer que quelques uns des maîtres auxquels

[12] Hadermann-Misguich, "Mavriotissa de Castoria" (comme dans n. 7), 143–144.

[13] Pour Andreas Pavias, voir M. Chatzidakis, "Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque," dans Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη (Venise 1974), 188–195, réimp. dans idem, *Études sur la peinture postbyzantine* (Londres 1976), no. IV; ainsi que les notices de N. Chatzidakis dans les catalogues *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance* (Charleroi 1982), no. 18; eadem, *Icons of the Cretan School (Fifteenth–Sixteenth Century)* (Athènes 1983), no. 20; et Ch. Delvoye, "A propos de l'exposition d'icônes crétoises au Palais des Beaux-Arts de Charleroi," *BAcBelg* 65 (1983), 97–127, 115–117. J'adresse mes meilleurs remerciements à la direction de la Pinacothèque d'Athènes et du Palais des Beaux-Arts de Charleroi pour m'avoir permis de publier l'icône et d'en reproduire des photos d'ensemble et de détails.

[14] Je remercie chaleureusement M. Vincent van Oeteren, médiéviste de l'Université de Bruxelles, d'avoir examiné pour moi l'armement figurant sur les deux oeuvres en question, de l'avoir daté et d'en avoir donné la bibliographie. Il a également attiré mon attention sur le fait que plusieurs pièces d'armes italiennes de la Renaissance ont été trouvées sur le sol grec. Pour le grand bassinet, l'armet et la bavière de l'icône de Pavias, voir C. Blair, *European Armour, Circa 1066 to Circa 1700* (New York 1959), nos. 75, 76, 103, 116–118; pour l'armure complète du premier plan (Fig. 5), M. Nicholas, *Armies of Medieval Burgundy 1364–1477* (Londres 1983), 31.

[15] Stylianou, *Painted Churches* (comme dans n. 1), 394.

auront le plus fréquemment recours peintres d'icônes et fresquistes byzantins.[16] D'autre part, les gravures reproduisent, généralement, des oeuvres contemporaines et non des peintures médiévales. Une gravure florentine, exécutée vers 1470–1490, probablement d'après un dessin de Baldovinetti, est une de celles qui se rapprochent le plus de la tradition du Trecento. Malgré l'effet de foule, l'iconographie est néanmoins simplifiée et l'espace est beaucoup plus moderne que dans les deux oeuvres dont il est question ici.[17]

Pour la propagation des thèmes et des motifs italiens dans le monde byzantin du XVe siècle, je penserais davantage à la copie directe de peintures occidentales par des artistes comme Pavias. Les icônes, déjà reproduites en quantité quasi industrielle,[18] ont pu servir, alors, d'agents de diffusion. La Crucifixion de Pavias a d'ailleurs fait l'objet d'au moins une copie connue: l'icône de la collection Loverdos qui en offre une version simplifiée avec quelques reprises "textuelles."[19] Dans ce cas-ci, par exemple, c'est le bourreau de droite qui a particulièrement retenu l'attention du copiste.

En ce qui concerne le Maître de Yeroskipos, la suavité de ses modelés, l'italianisme de ses visages d'adolescents, la manière de faire défiler les cavaliers dans une faille rocheuse qui n'est pas sans évoquer Gozzoli, sa façon de rendre les chevaux, m'incitent à croire qu'il a été en contact avec des oeuvres italiennes. Il ne faut pas, pour autant, exclure des rapports avec l'art crétois. Non seulement les liens étroits avec l'iconographie de la Crucifixion de Pavias peuvent y faire penser mais aussi d'autres parentés comme celle qui existe entre la représentation de la Naissance de Marie à Yeroskipos (Fig. 8) et celle des artistes crétois des XVe et XVIe siècles dont une icône de la collection Kanellopoulos d'Athènes peut servir d'exemple (Fig. 9).[20] Cette iconographie se différencie de celle qui précède non pas tant par les motifs représentés que par leur disposition.

Pour mieux situer la Crucifixion de Yeroskipos, il est intéressant de la comparer à celle qui a été exécutée—à Chypre également—sur le fronton occidental de la Panaghia Podithou à Galata (Troodos). Ce sanctuaire a été construit en 1502 pour "Monsieur Démètre de Coron et sa femme Hélène."[21] Dans ce monument, l'influence occidentale est beaucoup plus évidente et l'esthétique qui prévaut n'est plus celle d'un Quattrocento encore quelque peu gothicisant, mais déjà celle du XVIe siècle avec des formes denses, rondes et relativement trapues, des effets de raccourci et un expressionnisme des mimiques, des gestes et des attitudes. Si l'iconographie de base reste celle du XIVe siècle, la manière de la traduire diffère tout à fait de celle du Maître de Yeroskipos ou de celle d'Andreas Pavias.

Les peintures de la chapelle dite latine, au Monastère de Saint-Jean Lampadistis, des environs de 1500, représentent, à mon sens, un stade intermédiaire dans la voie de l'occidentalisation; il s'agit d'un véritable phénomène de bilinguisme au sein d'une décoration architectonique tout à fait italianisante.[22]

La Crucifixion de Yeroskipos est donc un exemple précoce et relativement exceptionnel à Chypre d'art éclectique. La fusion des deux traditions iconographiques et stylistiques s'y réalise sans heurts et harmonieusement. La qualité et la spécificité de cette peinture peuvent s'expliquer d'abord par les contacts plus étroits avec l'art métropolitain que connut Chypre sous le règne d'Hélène Paléologue (1442–1458, femme de Jean II de Lusignan) et après la chute de Constantinople, ensuite par les rapports avec l'art italien que favorisèrent la présence de Catherine Cornaro (épouse de Jacques II) dès 1471 et l'appartenance de l'île à Venise à partir de 1489. Ces liens avec Venise peuvent, en outre, éclairer les rapprochements avec la peinture crétoise que la comparaison avec l'icône de Pavias fait particulièrement pressentir.

Le commanditaire du dernier décor de Yeroskipos a pu appartenir à la bourgeoisie grecque chypriote ouverte aux influences culturelles de l'occident[23] et probablement sensible à une esthétique byzantine teintée d'italianisme qui remportait alors les suffrages en Crète, comme à Venise.

Université Libre de Bruxelles

[16] Un exemple précoce d'insertion de la copie d'une gravure italienne dans la composition d'une icône se trouve sur la belle peinture de la Jérusalem Céleste des environs de 1500 (Corfou, Monastère de la Platytera) où une danse de jeunes filles est empruntée à une gravure attribuée à Zoan Andrea: P. L. Vokotopoulos, Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας (Athènes 1990), figs. 87–89.

[17] A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, vol. I (Londres et New York 1938, réimp. Washington 1970), 125, pl. 182.

[18] Rappelé par Delvoye, "Icônes crétoises" (comme dans n. 13), 103.

[19] Cette icône porte une fausse signature d'Emmanuel Lampardos avec la date de 1635: *L'art des icônes en Crète* (comme dans n. 13), no. 18; M. Chatzidakis, "Débuts de l'école crétoise" (comme dans n. 13), pl. XVII, fig. 16.

[20] *L'art des icônes en Crète* (comme dans n. 13), no. 25, fig. 15.

[21] Stylianou, *Painted Churches* (comme dans n. 1), 98–104. Pour l'ensemble de la Crucifixion, voir Papageorghiou, "L'art byzantin de Chypre" (comme dans n. 2), pl. LIV:1.

[22] Stylianou, *Painted Churches* (comme dans n. 1), 312–320.

[23] Cette suggestion a été faite par Miltiadis Garidis à propos des peintures chypriotes (fresques ou icônes) où se marque une forte influence occidentale aux XVe et XVIe siècles; l'existence de chrétiens uniates après le Concile de Ferrare-Florence a certainement favorisé le phénomène de l'éclectisme ("La peinture chypriote" [comme dans n. 2], 28, 31; Stylianou, *Painted Churches* [comme dans n. 1], 307).

1. Yeroskipos, Sainte-Paraskevi, Dormition sous-jacente à la Crucifixion, détail

3. Athènes, Pinacothèque Nationale, icône de la Crucifixion. Andreas Pavias

2. Yeroskipos, Sainte-Paraskevi, ensemble de la Crucifixion

4. Yeroskipos, Crucifixion (détail de la Fig. 2). Evanouissement de Marie

5. Icône d'Athènes (détail de la Fig. 3). Evanouissement de Marie

6. Yeroskipos, Crucifixion (détail de la Fig. 2). Soldats de la Crucifixion

7. Icône d'Athènes (détail de la Fig. 3). Soldats de la Crucifixion

8. Yeroskipos, Sainte-Paraskevi, Nativité de la Vierge

9. Athènes, Musée Kanellopoulos, icône de la Nativité de la Vierge

Monumental Painting from Jerusalem in American Collections

GUSTAV KÜHNEL

THREE major American museums have in their collections fragments of frescoes from the Monastery of the Cross in Jerusalem. They are the only cases known to me of monumental painting from the Holy Land in the United States. Their origin, history, and dating form the subject of the present paper dedicated to Kurt Weitzmann, whose contributions to the understanding of Palestinian art, to its definition and method, are models of research.

These fragments, which form a coherent group of four well-preserved heads belonging to sacred figures, were once part of the decorative program of the church of the Monastery of the Cross. Two fragments are in the Museum of Fine Arts in Boston (Figs. 1 and 2),[1] one is in the Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honor in San Francisco (Fig. 3),[2] and the last is in the Williams College Museum of Art in Williamstown (Fig. 4).[3]

The history of these fragments is closely linked to the history, or, more appropriately, to the fate of the monastery at the beginning of the twentieth century. In 1908 the theological school that had been active in the monastery since 1855 was closed as a result of financial difficulties of the Greek Patriarchate, the modern keeper of the ancient Georgian monastery.[4] Immediately after the closing of the school, the monastery was, in fact, abandoned and it eventually fell into decay. Post-1908 visitors bear witness to the generally desolate state of the monastery, and specifically to the disintegration of its frescoes.[5] In these circumstances, the acquisition of the fresco fragments by Prince Johann Georg of Saxony in 1910 and their transfer to Europe meant, in fact, their rescue. Details of the acquisition were furnished by the Prince himself.[6]

Hans Swarzenski was responsible for the purchase of the frescoes by the three American museums. Thanks to his initiative and good relations with the European art market, the museums were able to buy them from the heirs of the Prince in 1951.[7] This event marked a total change in the "public life" of the frescoes: no longer

[1] Boston, Museum of Fine Arts, acc. nos. 51.620 and 51.621. Dimensions: 38 × 28.5 cm and 37 × 23.5 cm. In the museum's file, the first head is described as "head of a female saint," and the second one as "head of a male saint." The attribution and date are formulated as follows: "Byzantine school (from Jerusalem) 11th(?) century," or "Byzantine artist of the 12th–14th centuries."

[2] Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, inv. no. 1952.1. Dimensions: 38.41 × 24.13 cm. Classified by the museum as "Painting—Egyptian 'Fayum'/Byzantine," or "Byzantine fresco on plaster, 11th or 12th century?"

[3] Williamstown, Williams College Museum of Art, inventory number lacking.

[4] K. Lübeck, "Das Kloster zum hl. Kreuze bei Jerusalem," *Der Katholik* 13 (1914), 369, gives further reasons besides the financial ones indicated by V. Tzaferis, *The Monastery of the Cross in Jerusalem* (Jerusalem 1987), 14.

[5] K. Lübeck, *Der Bote aus Zion* 38 (1922), 14; Tzaferis, *Monastery of the Cross* (as in note 4), 14f.

[6] Johann Georg, Herzog zu Sachsen, "Vier Freskoköpfe aus dem Kreuzkloster bei Jerusalem," *BZ* 21 (1912), 488: "Als ich im Herbste 1910 in Jerusalem weilte, erfuhr ich durch Dr. Karge aus Breslau, daß in dem Kloster [n.n. the Monastery of the Cross] eine Anzahl Freskoköpfe heruntergehauen und in eine Ecke geworfen worden seien. Er habe schon den vergeblichen Versuch gemacht, einen solchen zu erwerben. In dem Winkel würden sie zu Grunde gehen. Bei unserem gemeinsamen Besuche des Klosters war der Archidiakon des Patriarchats anwesend. Karge frug, ob ich einen der Köpfe bekommen könnte. Es wurde erwidert, natürlich könne ich einen auswählen. Selbstverständlich wählte ich den besten, der auch intakt in Dresden ankam. Dort erregte er das Interesse aller Künstler und Kunsthistoriker, denen ich ihn zeigte. Dadurch veranlaßt, versuchte ich es, noch weitere zu erlangen und sie dadurch von dem Untergange zu retten. Dem Pater Franz Dunkel, Prokurator des Paulushospizes, gelang dieses mit drei weiteren nach mehrwöchentlicher Arbeit. Anfang Februar trafen sie ganz unverletzt hier ein. Außerdem sind noch vier in dem Kloster vorhanden, darunter ein Christuskopf, die aber so zerstört sind, daß man sie nicht erhalten, geschweige denn verschicken kann."

[7] S. Lane Faison, "Williams' Growing Treasury of Art. A Report from the Director of the Lawrence Museum," *Annual Report of the Lawrence Art Museum* (1951–52) (n.p.). The curatorial files of the Boston and San Francisco museums, especially, contain interesting information concerning the acquisition process, the persons involved, the price of the fragments, and, most important, art-historical evaluations at the moment of purchase as well as in following years. For kind permission to consult this material, to study the originals, and for the infrared analysis, I am deeply grateful to Eric M. Zafran (Boston), Lynn Orr and Marion C. Stuart (San Francisco), and Ann MacNary (Williamstown).

closed up in the private collection of the Saxon royal house in Dresden, they became available to both the general public and scholars.[8] Curiously, however, as the fragments became more accessible, their dating became more obscure and their origin as part of the fresco cycle of the Monastery of the Cross was largely forgotten. Seeing the cycle, which is still partially preserved in the monastery church, leaves no doubt as to its seventeenth-century dating. Detailed study of the American fragments, including infrared analysis, confirms their authenticity. Thus their classification as "Painting—Egyptian Fayum/Byzantine,"[9] is puzzling and completely unfounded, as is their identification as "Byzantine School (from Jerusalem) 11th," or "Byzantine School 12th–14th century."[10]

How did these uncertainties in attribution and dating arise? It is useful to recall here the detailed study of the mural paintings by Anton Baumstark in 1905, before the removal of the fragments now in the American collections. The results of his campaign, which included the systematic photographing of the frescoes, were published in 1908.[11] Baumstark's thesis evidently influenced all later scholars, although its significance and his methodical logic have not been fully understood. Essentially, he believed that the frescoes visible today, which, according to the accompanying inscriptions, were executed between August 10, 1643 and January 11, 1644, were merely a restoration of those that decorated the church in the eleventh century, when the architectural complex was reconstructed:[12]

> Wir dürfen vielmehr ganz allgemein annehmen, daß diese [the painter of the years 1643 and 1644] gegenständlich überhaupt nichts neues schuffen, sondern daß schon ihr Werk, wie es ja auch die Inschrift vom 11. Januar 1644 in ihren ersten Worten klar andeutet,[13] lediglich dasjenige einer allerdings stilistisch gewiß neue Werte erzeugenden Restauration praeexistenter Darstellungen desselben Inhalts war. . . . So sehen wir ahnend von den heutigen, . . . ein Vierteljahrtausend alten Gemälderesten über mannigfache Erneuerung und Umgestaltung des ältesten Bilderschatzes hinweg, wenn wir dessen Entstehungszeit suchen, ahnend bis hart an das erste christliche Jahrtausend hinauf, und mögen sie näherhin in die Mitte des 11. Jahrhunderts verlegen, in welcher ein damals vorgenommener Neubau von Kloster und Kirche der letzteren auch ihren heutigen Grundriss gegeben haben dürfte. Den Nachhall vorfränkischer [i.e., pre-Crusader] Kirchenmalerei Palästinas, ein Stück der in ihrer Bedeutung uns immer klarer werdenden christlich-syrischen Kunsttradition haben wir in Der el-Musallabe [the Arabic name of the Monastery of the Cross] zu erkennen, wo sich in den Trümmern seiner Wandgemälde Züge finden, die, ohne einer Abhängigkeit vom Abendlande verdächtig zu sein, vom Typus der auf dem Athos herrschenden abweichen.[14]

Indeed, Baumstark was not opposed to dating the frescoes to the seventeenth century, but beyond that incontestable fact he saw them as the older decoration of the *locus sanctus* itself, restored in the seventeenth century. This idea is attractive in the context of the *locus sanctus*, but detailed examination of the evidence shows that it cannot be correct. Methodologically, Baumstark reached this conclusion on the basis of a comparison of the Monastery of the Cross frescoes with the instructions in the Model Book from Mount Athos, as well as with the extant decorative programs of the Athos monasteries, including the arrangement of the scenes on the walls and the iconographic types. He found support for his thesis in the fact that the Holy Land frescoes differ from those of Athos and also from the prescriptions in the

[8] In 1957 the fragments were lent to Harvard University and shown at the Fogg Art Museum in an exhibition entitled *Figurative Arts of Byzantium*. In the same year, copies of the curatorial files of the Museum of Fine Arts in Boston were sent to the Dumbarton Oaks survey of Byzantine material.

[9] San Francisco, Fine Arts Museum, file no. 1952.1. The Swiss art collector G. Ortiz's wish to obtain the "Fayum painting" from the Californian museum shows the possible consequences of such an attribution. See also note 2 above.

[10] See note 1 above.

[11] A. Baumstark, "Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzklosters bei Jerusalem," *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1 (1908), 771–784. This study was preceded by a short report in which the same author reviewed the subjects painted on the walls of the church: "Palestinensia. Ein vorläufiger Bericht," *RQ* 20 (1906), 162–165. A few years before, the frescoes were briefly described by N. P. Kondakov, *Arkheologicheskoe puteshestvie po Sirii i Palestinie {An Archaeological Trip to Syria and Palestine}* (St. Petersburg 1904), 264–266. The photographs published in this volume were taken by Kondakov during his visit to Jerusalem in 1891–92. A catalogue of the photographs, plans, and watercolors of the expedition appeared in 1894, following an exhibition; ibid., 54 (inaccessible to me).

[12] I am inclined to believe that 1038 is the date when Giorgi Prochore built the monastery and the church, and not when they were reconstructed. On this problem, see *in extenso* my forthcoming monograph on the Monastery of the Cross.

[13] The Greek inscription to which Baumstark refers reads: "This holy and most revered church of the true and life-giving Cross was painted and renovated with funds and help granted by the illustrious ruler Leon Dadian, with the assistance and labor of the most venerable hieromonk and archimandrite Nikephoros, and by the hand and craft of the least among hieromonks Moses and Gregory Neophytos and Gerasimos Menas the deacon, in the year of our Lord 1644 on the 11th day of the month of January." The content of the Georgian inscription next to the Greek differs: "This holy and venerable church of the life-giving true Cross was painted and renovated by the grace of Leon Dadian with the care and hard labor of the most humble abbot of the Holy Cross and the Holy Golgotha, Nikephoros, son of Oman Cholakashvili, devoted to this monastery, who renovated the dome and the sanctuary at his own expense in the year 331 [1643]. Holy Cross have mercy on the sinner Dikaios Gregorios. Amen." See Fig. 8a. For more on the problems posed by the church inscription, see my forthcoming monograph.

[14] Baumstark, "Wandgemälde" (as in note 11), 783.

guide, which reflect the Athos frescoes. Baumstark concluded that the differences were not due to varying local traditions—which, it seems to me, surely existed in post-Byzantine art as well—but to the perpetuation of the decorative program of the Monastery of the Cross from the eleventh into the seventeenth century. This interesting attempt to recover a pre-Crusader cycle, while presuming a continuous and unchanged pictorial tradition of the *locus sanctus*, different from the post-Byzantine tradition of Mount Athos, has not been understood by the scholars who worked on the Monastery of the Cross frescoes after Baumstark. His assumption was taken either as a fact, with the frescoes being dated to the eleventh century, or as a source of uncertainty, with the frescoes being given various dates, including the only correct one—the seventeenth century.

Johann Georg, Prince of Saxony, preferred a sixteenth-century dating, in spite of the inscriptions of 1643–1644. His arguments were based on the technique of the frescoes and the supposition that a number of older frescoes were preserved when the church was redecorated in 1644.[15] He also cited Strzygowski, according to whom the head in Figure 1,[16] which he had seen, was considerably earlier ("bedeutend älter") than 1644.[17]

Swarzenski seems to have played a special role in spreading Baumstark's thesis in the United States, together with the errors and misunderstandings inferred from it. Soon after the fragments reached the American museums, Swarzenski published a short paper in which he tried to present the newly acquired paintings in a broader context.[18] Taking into consideration only the American fragments rather than the full cycle in Jerusalem, and allowing for various uncertainties, he pronounced himself in favor of an eleventh-century date, although without completely rejecting other possible dates, including the seventeenth century.

As the sanctuary of the Georgians in the Holy Land, the Monastery of the Cross enjoyed special attention in Georgian historical studies. Even the paintings are occasionally mentioned, although only in a general way.[19] The exception to this rule is the monograph by T. Virsaladze,[20] who, not having the opportunity to study the paintings in situ, used the photographs and material collected during a visit by the Georgian Academy of Sciences to Jerusalem in 1960.[21] On the basis of the photographic material, the author argued that the paintings as they appear today can be divided into two phases on two layers of plaster. The earlier frescoes were painted in the fourteenth century, while the more recent belong to the repainting of the seventeenth.[22] More precisely, Virsaladze identified the two strata of paintings as the original, dated to the years 1305–1327, when the monastery was returned to the Georgians after thirty years of Muslim occupation (1273–1305),[23] and the restored or retouched stratum, which dates to 1643–1644. Any links with the decorative scheme of the eleventh century, as supposed by Baumstark, or the existence of traces from that period, are completely rejected by Virsaladze.[24] She assumed that the painters engaged by Nikephoros Csolokashvili, the abbot of the monastery, in 1643–1644 found the fourteenth-century frescoes in varying states of preservation. Those in better condition were only refreshed, while others were more substantially redone.[25]

Thus Virsaladze adopted Baumstark's theory that the actual paintings reflect an older cycle, but dates it to the fourteenth century rather than the eleventh. Her argument is radicalized through the theory of the two strata, the fourteenth-century original, and the seventeenth-century renewal. According to Baumstark, the older decoration can be at the most deduced, while Virsaladze holds that the extant paintings are essentially the originals, more or less renovated. Hence, we would have here paintings and a program belonging to the Palaiologan period. It is pointless to enter into a more detailed discussion of this theory in view of the fact that its basic assumption, the existence of two chronological strata, is wrong. Close examination of the frescoes in situ has not

[15] Johann Georg, "Vier Freskoköpfe" (as in note 6), 489. The technical expertise cited here does not justify a specific dating in the sixteenth century, as clearly stated in the text: "Wir erkennen die Vorschriften des Malerbuches wieder bei den vorliegenden Fragmenten." On remains of older frescoes, still visible today, and the relationship of the fragments discussed here to the 1643–44 pictorial phase, see below.

[16] Johann Georg, "Vier Freskoköpfe" (as in note 6), fig. 1.

[17] Ibid., 490.

[18] H. Swarzenski, "Two Heads from Jerusalem," *Bulletin. Museum of Fine Arts, Boston* 54, no. 296 (1956), 34–38.

[19] A. Tsagareli, *Pamiatniki gruzinskoi stariny ve Sviatoi Zemle i na Sinai (Monuments of Georgian Antiquity in the Holy Land and in Sinai)* (St. Petersburg 1888); E. Metreveli, *Masalebi Ierusalimis k'art'uli koloniis istoriist'vis: XI–XVII ss. (Materials for the History of the Georgian Colony in Jerusalem)* (Tbilisi 1962); P. I. Ingorokva, *T'xzulebat'a krebuli: svid tomad (Collected Works)*, vol. I (Tbilisi 1963).

[20] T. Virsaladze, *Rospis' Ierusalimskogo Krestnogo monastyria i portret Shota Rustaveli (Les peintures murales du monastère de la Sainte-Croix à Yérusalem et le portrait de Chota Roustaveli)* (in Russian with French summary) (Tbilisi 1973).

[21] Ibid., 8, 32, 80. The main goal of this visit was to study the inscriptions and paintings, and locate the portrait of Shota Rustaveli, hidden under a layer of paint applied at the beginning of the century. During the two weeks of the enterprise, between 24 October and 9 November 1960, the representation of the Georgian national poet was uncovered, according to I. Abashidze (one of the three members of the Academy group), *Palestinskii dnevnik (Palestinian Journal)* (Tbilisi 1962).

[22] Virsaladze, *Rospis'* (as in note 20), 35, 80.

[23] Ibid., 11, 58.

[24] Ibid., 34f., 37. Virsaladze argued that the eleventh-century paintings were destroyed during the Muslim occupation, and that immediately after the monastery was returned to the Georgians, King Constantin I (and not Constantin III, as in Virsaladze) ordered the redecoration of the church with completely new frescoes. According to Virsaladze, the abandonment of an older decorative program for a completely new one at the beginning of the fourteenth century was in perfect accord with medieval custom, as against the attitude of the post-Byzantine period, which tended to integrate previous decorations.

[25] Ibid., 34.

confirmed the existence of two layers of paint, nor did it reveal a consistent reworking of scenes and figures. Careful investigation of the frescoes in areas where the paint has shriveled, for example, on the south wall of the bema, shows the remains of a coat of pigmented mortar about 2 to 3 centimeters thick behind the actual fresco layer, indicating that the redecoration of the church was done by adding a new layer of mortar and paint rather than simply by reviving the older paintings.

This conclusion is supported by my examination of a fragmentary image of a saint (Fig. 5) still on the intrados of the arch between the southwest pier of the dome and the south wall of the church. This image is painted on a much thinner and older mortar layer than that of the present frescoes. The style clearly indicates that this painting belongs to an earlier phase of decoration, namely to the Middle Byzantine period. Comparison of this fragment with the paintings on the pillars, for example, Sts. Demetrios and Nestor (Fig. 6), or Rufinus (Fig. 7), demonstrates clear differences in design and color, in proportions and volume, between the Middle Byzantine and the post-Byzantine paintings. On the other hand, the style of the paintings in Figures 6 and 7 and those accompanied by the 1643–44 inscriptions (Figs. 8a, 8b) are so close that any attempt to see them as creations of the Palaiologan period collapses. Certain stylistic variations, as between the representations of St. John of Damascus and St. Maximos the Confessor (Fig. 9) on one hand, and of the soldier saints Demetrios and Nestor (Fig. 6), on the other, express the personal styles of the artists mentioned in the 1644 inscription,[26] as well as different *modi* used in the rendering of different persons, rather than the stylistic discrepancies of two epochs.[27]

The four heads in the American museums belong to the same post-Byzantine layer and style, dated to 1643–44, as do all the paintings visible today in the church. The head in Williamstown (Fig. 4) and that of St. Demetrios (Fig. 6), for example, show the same physiognomic features, shared also by the other heads in the United States: the shape of the faces; the long, thin nose in the form of a Y; the design of the small mouth and chin; the stylization of the ears; the conical form of the neck; and, especially, the dislocation of the pupil from the iris and the big triangular shadows under the lower eyelid. All these features are characteristic of a whole group of paintings in the church, and no doubt reflect the distinctive style of a master and his apprentices.

Apart from small variations in execution, the four figures in the American museums are perfectly integrated into the homogeneous post-Byzantine style displayed by the paintings in the Monastery of the Cross. The head of the "female saint" in Boston (Fig. 1) has close stylistic parallels to the angels represented on the north wall of the apse (Fig. 10), and to the virgins from the Presentation in the Temple on the opposite wall (Fig. 11). As the Boston figure was nimbed (a small segment of the halo outline is visible on the left shoulder), it cannot belong to the virgins' group. The portion of dress visible at the neck appears to belong to Byzantine court costume, more precisely, to a loros, which was often part of angels' or archangels' attire in Byzantine art. Therefore, we may suppose that the so-called female saint is in fact an angel or an archangel. However, because it is frontal, it is unlikely that our fragment represents one of the angels from the half-destroyed composition of Figure 10, in which all the angels incline toward Mary and the child at the center of the image.

Misinterpreting Baumstark's 1905 report[28] of fresco fragments of antique philosophers deposited in an annex, but originally from an unidentified part of the church, Virsaladze connected the four American heads with these images and considered them as part of the decoration of an annex of the church, perhaps the narthex or the refectorium.[29] This placement remains, of course, hypothetical. While philosophers are indeed often represented in narthexes and refectoria in the post-Byzantine period,[30] we have no specific indication that the four American figures once decorated the same part of the church as the philosophers. Moreover, in only two cases, the heads in Williamstown and Boston, can we be positive that a saint and an angel, respectively, are depicted. As for the two other figures, in San Francisco and Boston, we can only presume that they represent saints, especially if we compare them with other saints in the church, noting the physiognomy, the vestiges of dress, and the slightly yellowish background around the heads, which might indicate nimbuses. The lower zone of the church, mainly the lateral walls where the frescoes have not survived, could quite well have been the original location of the American fragments. The fact that the heads (with some slight deviations) are all frontal and that their dimensions are almost the same as those of the saints remaining on the pillars[31] suggest that they originally belonged to isolated figures decorating the lower walls of the church.

Let me summarize briefly: the church of the Monas-

[26] Tsagareli, *Pamiatniki* (as in note 19), 242, and Baumstark, "Wandgemälde" (as in note 11), 782, read three painters' names in the inscription; Tzaferis, *Monastery of the Cross* (as in note 4), 34, read five.

[27] Virsaladze, *Rospis'* (as in note 20), 33, dated the frescoes on the pillars to the fourteenth century, with the exception of the soldier saints and St. Sebastian whom she assigned to the seventeenth.

[28] Baumstark, "Wandgemälde" (as in note 11), 782.

[29] Virsaladze, *Rospis'* (as in note 20), 25ff.

[30] On the representation of philosophers in post-Byzantine art, see G. Nandris, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe* (Wiesbaden 1970).

[31] The dimensions of the head of St. Demetrios (Fig. 6) are 37.5 × 26.5 cm, those of the head in Williamstown (Fig. 4), 36.5 × 25.7 cm.

tery of the Cross was decorated for the first time when it was built in the eleventh century. This decoration has almost entirely disappeared, the only exception being a fragment of a saint (Fig. 5). A redecoration of the church immediately after 1305 was postulated by Virsaladze, but is not corroborated by any extant inscription. To the contrary, all of the extant inscriptions point to the year 1643–44. Investigation of the frescoes in situ indicates the existence of only one homogeneous chronological layer, that of the seventeenth century, and comparison of the American fragments with the frescoes still extant in Jerusalem shows beyond all doubt that they belong to one and the same layer of paintings, namely that of the year 1643–44. Their specific location in the church cannot be determined, although it seems likely that the four heads were part of the decoration of the lower walls of the church (the fifth row, according to the Model Book of Mount Athos).

To conclude, I shall touch briefly on the problem of the decorative program of the church as a whole, including its character and underlying themes (Fig. 13). The main question is, to what extent can we really recover, in Baumstark's sense, if not the whole cycle, at least the essence of the original program of the *locus sanctus*?

From another inscription in the naos,[32] we know that in 1643 Nikephoros reconstructed the dome and the lateral walls of the church. This obviously meant repainting the Pantokrator figure, which decorated the dome until the end of the nineteenth century. Although damaged, it was documented by Kondakov during his visit to the monastery in 1891–92.[33] In 1905 Baumstark could no longer see it.

The symbiosis between the dome and the representation of the Pantokrator in Byzantine art is stipulated by the Model Book from Mount Athos.[34] On the basis of this and several other instances, which I shall discuss below, the decorative program of the Monastery of the Cross church can be correlated to the Model Book, and I shall try to fill in the gaps in the program with the aid of the Model Book. For example, we have no direct information about the representation in the apse, either from surviving traces on the wall or from earlier written sources, as in the case of the dome. However, on the strength of the Model Book, we may assume that the apse scene was a dogmatic representation of the Virgin with Christ.[35]

On the north and south walls of the sanctuary fragments of paintings of a liturgical character are preserved. Because these fragments were much greater in number at the beginning of the twentieth century, Baumstark was able to recognize episodes from the legend of the *locus sanctus*: the invention or the exaltation of the Cross by Helena, and Lot taking the "three branches" from Abraham.[36] These scenes inspired by the *locus sanctus* covered the middle and lower zones of the sanctuary's south wall, the upper zone of the same wall being decorated with a representation of Mary in the Temple (Fig. 11). The extant fragment may be completed, following the instructions of the Model Book, with the figures of the Prophet Zacharias, Joachim and Anna, and the virgins with candles, as well as the image of a temple with a gate and flight of steps.[37]

On the opposite wall are fragments of a composition constructed on several levels (Fig. 10). The enthroned Virgin is represented in the center of the upper level with the blessing Christ child. Crowds of adoring angels surround the throne. In a lower zone, we see groups of saints' busts rising from clouds with gestures of adoration and eyes directed to the Virgin and Christ. This scene, known in Byzantine art since the sixteenth century, is typical of scenes inspired by the liturgy, and is described by the Model Book as follows: "All Creation rejoices on account of thee, gracious virgin, the hierarchy of angels and the race of men."[38]

With the exception of the Annunciation angel on the arch above the northeastern pillar, representations of the feast cycle are no longer extant. However, the walls of the naos below the dome and above the saints' zone were presumably covered with scenes from the lives of Christ and Mary, which were intended to represent the main feasts of the Orthodox Church in the framework of Byzantine iconography. The so-called *dodekaorton* was very much enlarged in late and post-Byzantine art, and so, I assume, was the Monastery of the Cross cycle.

The few surviving narrative scenes do not belong to the feast cycle: Isaac's Binding on the south and the Nativity of John the Baptist on the eastern part of the northeastern pillar, the Visitation, Daniel in the Lions' Den, Jacob's Ladder, and St. Pachomios receiving the

[32] "Leon Dadiani gave me the sum of 2000 aslan and I have spent 6000 of my own and I repaired the dome and the walls in 1643. Nk. [Nikephoros]."

[33] Kondakov, *Arkheologicheskoe puteshestvie* (as in note 11), 265.

[34] P. Hetherington, *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fournia. An English Translation, with Commentary, of Cod. Gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad* (London 1974; reprint London 1978), 84.

[35] Ibid., loc. cit.

[36] Baumstark, "Palestinensia" (as in note 11), 163; idem, "Wandgemälde" (as in note 11), 781. The story of Lot watering the tree from which the Cross was made, thus symbolically erasing his own sins, is local Palestinian legend. According to this tradition, the tree, formed by three species, grew exactly in the place where Prochore built the Monastery of the Cross in the eleventh century. For a more detailed presentation of this legend and its connection with the *locus sanctus*, as well as for the architecture of the monastery, see my forthcoming monograph on the Monastery of the Cross.

[37] *Painter's Manual* (as in note 34), 50.

[38] Ibid., 51.

emblems of monasticism from the archangel Raphael. These paintings exhibit a variety of hands. For example, the allegedly Georgian artist emphasized volume and mass in the figures of Isaac and the Baptist's nativity. Other representations in the church document an almost opposite tendency, presenting the figures as flat and bodiless. The best illustration of this stylistic variant is the icon of David and Solomon (Fig. 12).

In the lowest zone of the church are the partial remains of a series of Palestinian and Georgian saints, Georgian historical personalities, and saints whose cults were widely disseminated in the Orthodox Church. The strong Georgian presence in the decorative program explicitly emphasizes the national character of the Monastery of the Cross. Peter the Iberian, King Mirian IV, King Vakhtang Gorgasal V, King Bagrat IV, among others, represent the historical link between the Georgians and the Holy Land in the period before the redecoration of the church in the seventeenth century. Beside these figures of the past, Nikephoros Csolokashvili, the learned abbot of the monastery, introduced into the 1643–44 decorative program a row of contemporary personalities (Leon Dadiani, his sister Queen Mariam, and the brothers Paata and Kaikhosro Tsulukidze) who had distinguished themselves, like their predecessors, by their material and spiritual defence of Georgian interests in the Holy Land in general and the Monastery of the Cross in particular.

Thus when Abbot Nikephoros decided, toward the middle of the seventeenth century, to redecorate the church, the program would have been largely predetermined by an important factor: the structure of the much older eleventh-century building. The Middle Byzantine architecture and the decorative scheme traditionally connected with it called for a certain choice of themes and their arrangement in space, especially at certain key points of the building. For example, the Pantokrator would be in the dome, Mary in the apse, the cycle of feasts on the upper nave walls, and the saints in the lowest zone. Baumstark supposed that the paintings of Nikephoros were essentially a renewing of those of the pre-Crusader period, in his words a "Restauration präexistenter Darstellungen desselben Inhalts."[39] To what extent Abbot Nikephoros's new program bears a retrospective character and to what degree the post-Byzantine decoration of the church parallels the Middle Byzantine decorative tradition are questions that require further investigation.

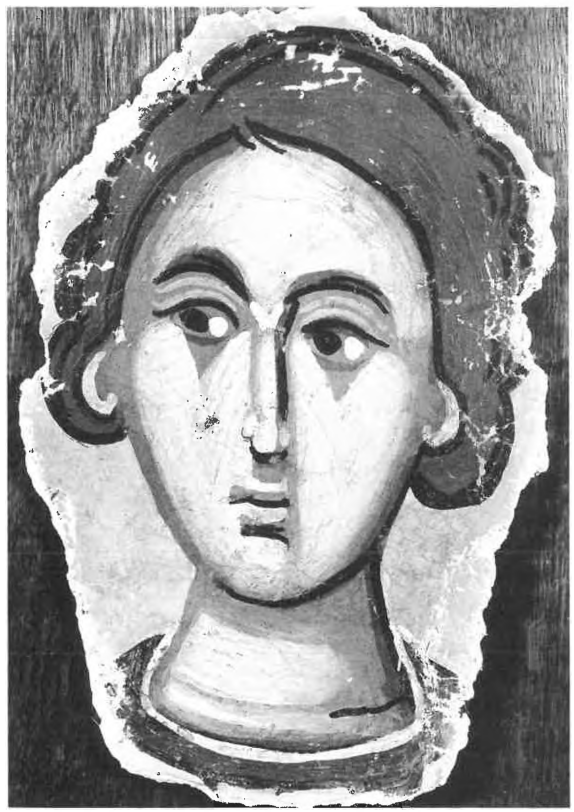
Some of our observations show that Abbot Nikephoros's iconography follows to a great extent the stipulations of the Model Book from Mount Athos. It is impossible not to recognize that the large composition representing the Virgin on the north wall of the sanctuary has no retrospective character, but reflects the "modern" iconography of Nikephoros's period. The theme and composition did not exist in eleventh- and twelfth-century Byzantine art. Therefore, the spatial arrangement of the paintings must have been quite different from the original decoration of the eleventh century. Not only different iconographic canons, but also a different feeling for space and proportions, would have led to significant modifications in the reshaping of the decorative program. We can therefore assume that no exact reconstruction of the old program occurred.

However, one theme at least surely belonged to the old as well as to the new program: the legend of the wood of the Cross as the quintessence of the *locus sanctus*. With it, the Monastery of the Cross joins a larger group of monuments in the Holy Land that illustrate this obvious quality of the *loca sancta* iconography, so consistently defined and delineated by Kurt Weitzmann. The decorative program of the Monastery of the Cross church, as we are able to reconstruct it today, is the result of three factors: post-Byzantine decorative principles, as reflected in the Model Book from Mount Athos; the specific iconography of the *locus sanctus*; and the Georgian national element expressed in the figures occupying the lowest zones of the walls.

Tel Aviv University

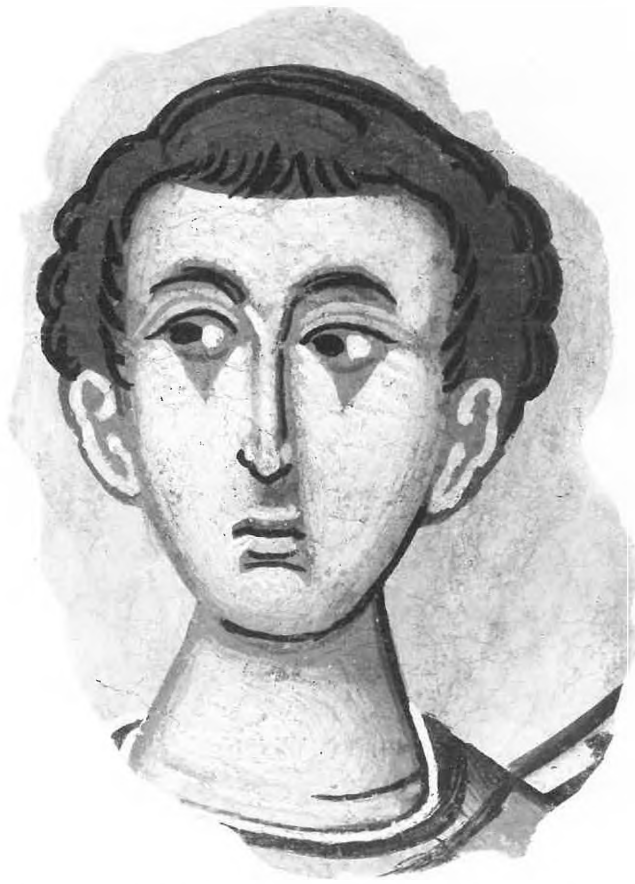
[39] Baumstark, "Wandgemälde" (as in note 11), 783.

1. Boston, Museum of Fine Arts, acc. no. 51.620, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head



2. Boston, Museum of Fine Arts, acc. no. 51.621, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head

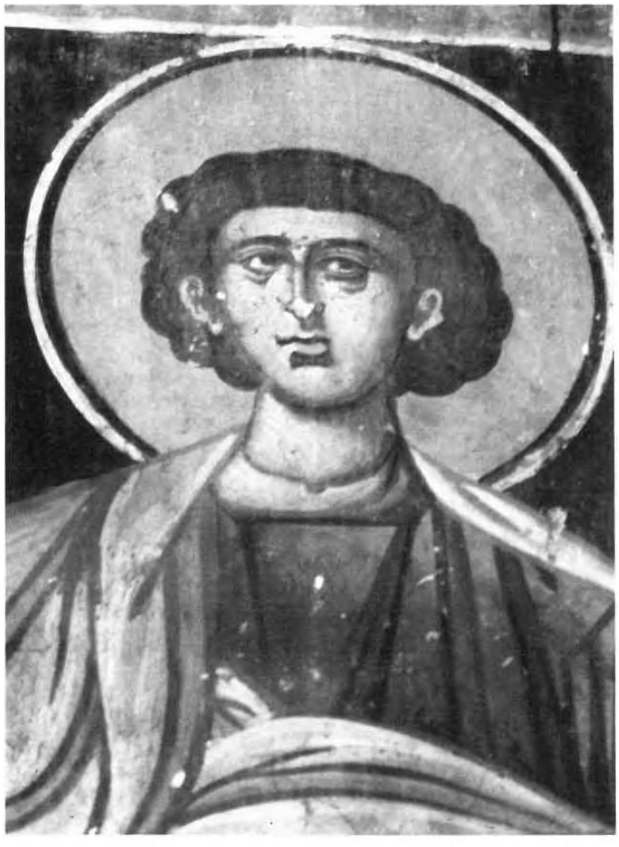
3. San Francisco, Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honor, no. 1952.1, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head



4. Williamstown, Mass., Williams College Museum of Art, fresco fragment from the Monastery of the Cross, Jerusalem. Head

5. Jerusalem, Monastery of the Cross, fresco fragment. Saint, eleventh century

6. Jerusalem, Monastery of the Cross, southwest pillar. Sts. Demetrios and Nestor, seventeenth century



7. Jerusalem, Monastery of the Cross, north arch of the second bay from the west. St. Rufinus, seventeenth century

8a. Jerusalem, Monastery of the Cross, inner wall over the main entrance to the church, seventeenth century

8b. Jerusalem, Monastery of the Cross, inner wall framing the main entrance to the church. Angels, seventeenth century

9. Jerusalem, Monastery of the Cross, southwest pillar. Sts. Maximos the Confessor and John of Damascus with the kneeling figure of Shota Rustaveli as donor, seventeenth century

10. Jerusalem, Monastery of the Cross, north wall of the apse, detail. Creation Rejoices, seventeenth century

11. Jerusalem, Monastery of the Cross, Presentation of the Virgin in the Temple, detail, seventeenth century

12. Jerusalem, Monastery of the Cross, northeast pillar. David and Solomon, seventeenth century

13. Jerusalem, Monastery of the Cross, church, general view looking east

Orientalische Einflüsse in einigen Trachten der Wandmalereien von Bawit

Elisabetta Lucchesi-Palli

In den Malereien der Kapellen des Apollo-Klosters von Bawit kommt eine Fülle von Trachten zutage, die verschiedener Herkunft sind und deren Entstehungszeit nicht die gleiche ist, sondern sich über eine größere Zeitspanne erstreckt. Ein großer Teil der Trachten schließt sich an diejenigen des römischen Reiches an; hier kann die Tunika, mit zwei clavi und orbiculi genannt werden, dann das Pallium und die Chlamys, ferner Rüstungen, die den römischen nahestehen. Andererseits sind auch deutliche Merkmale für einen Einfluß aus Byzanz zu sehen. Trachten, die nicht aus Rom stammen und auch im byzantinischen Reich nicht beheimatet sind, finden sich hauptsächlich in den Kapellen 18, 34 und 37. Ihnen gilt die vorliegende Untersuchung.

An der Südwand der Kapelle 18 verläuft ein breites Ornamentband, in dem große Oktogone mit Mäanderkreuzen alternieren.[1] In zwei Oktogonen ist je eine frontal dargestellte Knabenfigur zu sehen, deren Tracht ungewöhnlich ist. An der rechten Seite der Südwand befindet sich die besser erhaltene Figur, die von einigen Granatäpfeln umgeben ist (Abb. 1). Der Knabe ist nach Clédats Beschreibung blond.[2] Er hält einen dünnen Stab, wohl ein Spielzeug, vor sich. Er ist mit einer weißen gegürteten Ärmeltunika bekleidet, an Hals und Schultern verläuft waagrecht ein roter Besatzstreifen, der ungefähr bis zur Hälfte der Oberarme reicht, an der Halsmitte schließt ein senkrechter Streifen an ihn an, der bis zum Gürtel reicht. Soweit erkennbar, weisen die Streifen kleine Verzierungen auf. Der Gürtel ist schmal und schwarz; bemerkenswert ist, daß fünf senkrechte schwarze Streifen, wohl Riemen, die mit runden Scheibchen abschließen, vom Gürtel herabhängen. Die Tunika ist unten mit einem roten Saum versehen, der an den Seiten schräg nach oben verläuft. Der Knabe trägt, soweit erkennbar, helle Hosen (von Clédat, *Baouît* [wie in Anm. 1], S. 92 nicht erwähnt) und niedrige Stiefelchen. Die Knabenfigur des anderen Oktogons (Südwand links) ist weniger gut erhalten.[3] Der Knabe hält in seiner Linken ein Saiteninstrument (Clédat: "semblable au violon") und in der Rechten ein Stäbchen, vermutlich ein Plektron.[4] Die Kleidung ist die gleiche wie die des anderen Knaben, die Besatzborten sind jedoch schwarz. Ferner erwähnt Clédat rote Hosen und schwarze Stiefel. Der Hintergrund ist mit Granatäpfeln verziert.[5]

In der Kapelle 37 ist an der Westwand eine Gazellenjagd wiedergegeben (Abb. 2), bei der die Kleidung der Jäger deutliche Ähnlichkeiten mit den besprochenen Trachten aufweist.[6] Am besten erhalten ist die Figur des Jägers, der mit einer Schlinge die Hinterbeine der Gazelle zu fesseln sucht. Seine dunkelgrün bis graue Tunika ist an Hals und Schultern mit schwarzen Streifen versehen, an denen weiße Ornamente sichtbar sind, i.e., Kreise und kreuzweise angeordnete Pünktchen. Der breite Saum ist in gleicher Weise verziert, von einem Gürtelgehänge ist mindestens ein Riemen erkennbar. Die faltigen Hosen sind hell mit kleinen Verzierungen, sie sind mit Bändern am Fuß befestigt. Hinter diesem Jäger war noch ein laufender Mann wiedergegeben, von dessen Figur nur mehr die Unterschenkel und Füße in hohen Stiefeln erhalten sind. Der

[1] J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Bd. I (MémInstCaire 12) (Kairo 1904), 91f., Taf. 64, Aquarell Taf. 65. Hinsichtlich der Datierung der Kapellen, von denen im Folgenden die Rede sein wird, fehlen noch eingehende Untersuchungen, im allgemeinen werden die Malereien —mit Ausnahme einiger anikonischer Dekorationen—ins 6.–7. Jahrhundert datiert. Vgl. *RBK* I.4 (Stuttgart 1964), 575–583, s.v. "Bawit" (K. Wessel); *EAA*, Suppl. Band (Rom 1970), 139–141, s.v. "Bawit" (H. Torp).

[2] Die Farben können im Folgenden nur angegeben werden, wenn eine Beschreibung von Clédat oder eine Farbtafel (nach Aquarell von Clédat) vorliegt.

[3] Die Abbildung bei Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 1), Taf. 64:b reicht für eine Reproduktion nicht aus.

[4] Die Annahme von Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 1), es sei ein Bogen ("archet"), ist nicht haltbar.

[5] Die Tracht der Knaben wird von Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 1), 92, als "costume à la scythe" bezeichnet, später in *DACL* II.1, s.v. "Baouît," col. 250, als thrakische Tracht. Die Tracht der Skythen hat mit Ausnahme der Hosen nichts Gemeinsames mit den Trachten in Kapelle 18 und 37, ebenso weicht die thrakische Tracht von ihnen ab.

[6] J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Bd. II (MémInstCaire 39) (Kairo 1916), 38f., Taf. 17.

Gazelle entgegenkommend sind rechts zwei Jäger dargestellt, von deren Oberkörpern fast nichts mehr erhalten ist. Deutlich erkennbar sind die Gürtel, von denen kurze und sehr schmale Riemen ohne Abschluß herabhängen. Der erste, laufende und mit einem Schwert bewaffnete Jäger trägt eine rötliche Tunika mit einfachem Saum, die Hosen sind grün und faltig. Der zweite Jäger ist mit einer weißen breit gesäumten Tunika und gelben Hosen bekleidet.

Bei einer in Kapelle 12 dargestellten Löwenjagd sieht man an der Figur des Pfeilschützen, von dem nur Teile der Schultern und Arme erhalten sind, daß an den Schultern braune Besatzstreifen angebracht waren, auch eine Manschette, ebenfalls braun, ist noch erhalten (Vgl. Clédat, *Baouît* [wie in Anm. 1], Taf. 37).

Die Tracht, insbesondere die Tunika mit den Besatzborten und dem Gürtelgehänge, ist ungewöhnlich und scheint in den spätantiken Malereien Ägyptens—soweit wir sie bis jetzt kennen—keine größere Verbreitung erlangt zu haben.[7]

Wir gehen nicht im einzelnen auf die Tracht von drei Männern ein, die in Kapelle 34 in einer Szene der Davidsgeschichte wiedergegeben sind; hinsichtlich der Besatzstreifen an den Tuniken stimmt die Tracht weitgehend mit derjenigen der Knaben und Jäger überein, abweichend sind die Verzierungen mit orbiculi, ferner ist kein Gürtelgehänge wiedergegeben.[8] Ebenso kann auf die Trachten der Reiterheiligen der Kapellen 17 und 26 nicht näher eingegangen werden. Auch sie zeigen die Borten an den Tuniken, weichen aber im übrigen (Chlamys, Fehlen des Gürtelgehänges) von den anfänglich genannten Trachten ab.[9]

Bei der Suche nach Beispielen zur Tracht der Knaben und der Jäger ist an erster Stelle ein Stoff zu nennen, der sich im Textile Museum von Washington, D.C. (Inv. Nr. 71.14) befindet und dem 6. Jahrhundert zugeschrieben wird. In drei Reihen sind galoppierende Pferde wiedergegeben, zwischen denen je ein Rossebändiger steht (Abb. 3, Detail), der sie an den Zügeln hält.[10] Trotz schadhafter Stellen an diesem Stoff ist die Tracht der Rossebändiger besonders in der oberen und der mittleren Reihe noch gut zu erkennen. Die Tuniken sind mit horizontalen Streifen an den Schultern und einem vertikalen Mittelstreifen vom Hals zum Gürtel versehen. Als Verzierung sind Reihen von hellen Punkten an den Streifen und bei einigen Figuren auch am Saum der Tunika angebracht. Die Borten sind etwas breiter als an den Tuniken der Knaben von Kapelle 18. Bei fast allen Figuren ist ein Gürtelgehänge deutlich zu erkennen, es besteht jeweils aus vier Riemen, die sich an den Enden verbreitern und kreisförmig abschließen. Die Tracht steht somit derjenigen in den Kapellen 18 und 37 sehr nahe.

Die Textilkunst bietet noch ein weiteres Beispiel zu den erwähnten Trachten: Ein fragmentarisch erhaltener koptischer Stoff der Dumbarton Oaks Collection (Nr. 37.14) zeigt einen Jäger mit Bogen und Pfeilen, dessen Tunika denselben Streifenbesatz mit hellen Tupfen aufweist und dessen Manschetten und Saum in gleicher Weise verziert sind. Ob der Mann Hosen trägt, ist nicht klar erkennbar. Der Pfeilschütze in der unteren Reihe scheint ein Gürtelgehänge zu tragen.[11]

Nahe Beispiele zu der besprochenen Tracht finden sich auch in Palästina und Syrien. Ein aus den Überresten einer Basilika stammendes Bodenmosaik in Kissufim (Negev) aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhundert zeigt zwei Figuren in der eben beschriebenen Kleidung: Ein Mann, der zu fuß mit einem Bären kämpft (Abb. 4), und einen Reiter im Kampf mit einem Leoparden (Abb. 5).[12] Die Kleidung des ersteren weist alle Einzelheiten auf, die sich in den erwähnten Malereien von Bawit finden. An den Besatzborten sind Verzierungen zu sehen, die denen des ersten Gazellenjägers nahestehen. Der Mann trägt ein Gürtelgehänge von mindestens vier ziemlich breiten Riemen; seine Hosen sind etwas faltig. Bei dem reitenden Jäger (Abb. 5) fällt der sehr breite Bortenbesatz auf, dessen helle Tupfen kleine geometrische Ornamente ergeben, ein Gürtelgehänge ist nicht erkennbar.

In Syrien können wir auf ein Mosaik des Michaelions von Hūarte hinweisen, das durch Inschrift in das Jahr 484 n.Chr. datiert ist und somit ein frühes Beispiel für

[7] Zu der bei den Kopten gebräuchlichen Kleidung vgl. R. Pfister, "Les débuts du vêtement copte," in *Études d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier*, Bd. II (Paris 1932), 435. Ferner: A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology* (Cambridge, Mass. 1978), 285f., hier Abbildungen verschiedener Tuniken, teils nach Malereien von Bawit, teils nach Textilienfunden; es fehlt jedoch die Tracht der Knaben von Kapelle 18.

[8] Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 6), 20f., Taf. 12b–13.

[9] Kapelle 17: Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 1), 80, Taf. 54, 56. Der Autor nennt die Tracht "costume phrygien." Kapelle 26: ibid., 135f., Taf. 88, 89.

[10] J. Trilling, *The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean, 300 to 600 A.D.* (Washington, D.C. 1982), Nr. 17. Unsere Abb. 3 (Zeichnung) gibt nur zwei Figuren von Rossebändigern wieder. Zu diesem Gewebe vgl. E. Kitzinger, "The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks," *DOP* 3 (1946), 43f. Der Autor schließt den Stoff von Washington der Gruppe von Geweben an, zu denen die "Horse and Lion Tapestry" gehört. Koptischer Ursprung des Gewebes ist wahrscheinlich. Den Motiven dieses Stoffes gleicht eine Malerei auf Holz im Louvre, die einen Rossebändiger in derselben Tracht zeigt (Inv. E 14352; M.-H. Rutschowscaya, "La peinture sur bois dans les collections coptes du Musée du Louvre," in *Actes du IVe Congrès copte, Louvain-la-Neuve, 1988*, vol. I (Publications de l'Institut orientaliste de Louvain 40) (Louvain-la-Neuve 1992), 59, Abb. 6.

[11] Badawy, *Coptic Art and Archaeology* (wie in Anm. 7), Taf. 4, 76. Ein Behang der Abegg-Stiftung, Bern, Inv. 1638, 6.–7. Jahrhundert, mit Wiedergabe von Personifikationen der Monate zeigt für August einen Knaben in Tunika mit dem gleichen Streifenbesatz, ohne Gürtelgehänge. M. Flury-Lemberg, *Textilkonservierung im Dienste der Forschung* (Schriften der Abegg-Stiftung Bern 7) (Bern 1988), 343, 479.

[12] A. Ovadiah und S. Mucznik, "The Mosaic Pavement of Kissufim, Israel," in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* (Paris 1983), 277f., Taf. 185:2–186. Es fanden sich zwei Inschriften aus den Jahren 576 und 578.

die besprochene Tracht bietet (Abb. 6).[13] Ein Mann, der ein Eselgespann führt, trägt eine Tunika mit schmalen Besatzborten an Schultern und Hals und dem vertikalen Mittelstreifen bis zum Gürtel, die Verzierung besteht aus einer Reihe weißer Tupfen. Die Tunika erinnert deutlich an diejenige des Knaben von Kapelle 18, jedoch ohne Gürtelgehänge.

Der letzten Darstellung ähnlich ist die Figur eines Jünglings aus dem Hippolytos-Mosaik in Madaba, etwa Mitte 6. Jahrhundert (mit einer Fehlstelle neben dieser Figur). Der Jüngling, mit Überschrift δοῦλος hat vermutlich einen Hund oder ein Pferd geführt, in seiner Hand ist ein Band, vielleicht ein Zügel, zu sehen. Er trägt eine Tunika mit rotem Halssaum, an den beiderseits die Schulterstreifen anschließen, der Besatz ist mit weißen Tupfen verziert.[14]

Die Tracht mit den beschriebenen Einzelheiten hat im Mittelmeerraum eine gewisse Verbreitung erlangt. In Griechenland ist sie in den Mosaiken der Falknervilla von Argos bei den Personifikationen der Monate zu finden (Abb. 7).[15] Den Monat April personifiziert ein Hirte, der ein Lamm vor sich hält. Seine weiße Tunika zeigt rote Borten mit weißen Punkten; an der linken Schulter sind zwei Bändchen zum Zubinden des Schlitzes zu sehen. Einige weitere Personifikationen haben den Besatz nur an einer Schulter.

In einem Werk der Textilkunst, das im allgemeinen Byzanz zugeschrieben wird, aber deutliche orientalische Einflüsse aufweist, finden sich wieder Trachten mit einigen der erwähnten Einzelheiten: Es ist der sogenannte Quadriga-Stoff, von dem ein Stück im Domschatz zu Aachen und ein weiteres im Musée de Cluny in Paris (Nr. Cl. 13289) aufbewahrt wird.[16] Die Datierung schwankt zwischen Spätantike und frühem Mittelalter, das Gewebe kann noch dem 6. Jahrhundert angehören. Die vier kleinen Figuren, von denen zwei über den Pferden und zwei unter ihnen wiedergegeben sind, tragen Tuniken mit langen Mittelstreifen, die fast bis zum Saum reichen. An den Gürteln ist ein Gehänge von etwa vier Riemen mit kleinen runden Abschlüssen an den beiden oberen Figuren deutlich zu erkennen. Da die Männer Mäntel tragen, kann über Schulterborten nichts ausgesagt werden.

Die Tuniken mit Schulter- und Mittelstreifen werden noch im Mittelalter dargestellt, zum Beispiel auf einem Gewebe des Israel-Museums in Jerusalem (Nr. 925.70) mit zwei Reitern; die dunklen Borten sind mit hellen Tupfen verziert, wie es schon an anderen Beispielen zu sehen war, die mittlere Borte ist ziemlich kurz.[17]

Die bisher genannten Kunstwerke—Textilien einerseits und Mosaiken anderseits—boten die nächsten Parallelen zu den Trachten der Kapellen 18 und 37. Außerdem ist noch eine Anzahl von Elfenbeinen und Silberarbeiten mit Darstellungen von Trachten zu nennen, die mit denjenigen von Bawit etwas entfernter vergleichbar sind. Sie zeigen Männer mit Tuniken, die Besatzborten an den Schultern sowie den Mittelstreifen aufweisen. Die Verzierung besteht meistens aus einem Netzmuster, Gürtelgehänge fehlen. Die folgenden Werke sollen als Beispiele dienen:

1. Kaiserdiptychon im Louvre (Nr. OA 9063), sogenannte Barberinitafel (Abb. 8): Drei Figuren tragen die erwähnte Tracht, ein Barbarenhäuptling und zwei tributtragende Barbaren, wahrscheinlich Perser.[18]
2. Pyxis, wahrscheinlich ägyptischen Ursprungs aus dem 6. Jahrhundert im British Museum, London (Nr. 79,12–21,1): Zwei Figuren, der Henker bei der Hinrichtungsszene des Menas und Mann rechts von der Arkade mit Menas orans.[19]

[13] M.-T. Canivet, "I mosaici di Hūarte d'Apamene (Siria)," in *III Colloquio internazionale sul mosaico antico, Ravenna 1980*, Hrsg. R. Farioli Campanati (Ravenna 1983), 247, Abb. 2.

[14] H. Buschhausen, "La sala dell'Ippolito, presso la chiesa della Vergine a Madaba," in *I mosaici di Giordania*, Hrsg. M. Piccirillo (Rom 1986), 120, Taf. IV.

[15] G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos* (Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen/Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Ser. in 4°, 23) (Stockholm 1974), 25, 76, Farbtaf. 1:2, Abb. 9:2, 44:3. Vgl. auch M. Spiro, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland* (New York 1978), Bd. I, 140f.; Bd. II, Abb. 137, 138. Nach Åkerström-Hougen gehören die Mosaiken in die Zeit um 500, Spiro weist sie dem zweiten Viertel des 6. Jahrhundert zu.

[16] O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 3. Aufl. (Berlin 1936), 11, Abb. 36; *Europa und der Orient*, Hrsg. G. Sievernich und H. Budde, Ausstell.-Kat., Berlin (Gütersloh 1989), Nr. 4/22, Abb. 647, hier die weitere Literatur. Ich bin der Leitung des Aachener Domschatzes und dem Kustos der Textilien, Herrn Dr. G. Minkenberg, zu Dank verpflichtet, mir die Autopsie des Quadrigastoffes ermöglicht zu haben.

[17] A. Baginski und A. Tidhar, *Textiles from Egypt, Fourth–Thirteenth Centuries C.E.*, Ausstell.-Kat. (Jerusalem 1980), 13, Nr. 191, Taf. V; Datierung in das 9.–10. Jahrhundert. Die Tracht wird mit der der Knaben von Kapelle 18, Bawit, verglichen. Ein Gürtelgehänge fehlt aber. Eine ähnliche Tunika mit kürzeren Borten ist im 10. Jahrhundert in einer Miniatur der Leo-Bibel an dem hinter Achab stehenden Mann zu sehen (Cod. Vat. Reg. gr. 1, fol. 203v: *Miniature della Bibbia cod. Vat. Regin. greco 1 e del Salterio cod. Vat. Palat. greco 381*, Hrsg. C. Stornajolo [Collezione paleografica Vaticana, Fasc. 1] [Mailand 1905], 11, Taf. 14).

[18] R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlin und Leipzig 1929), 188, Nr. 48; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl. (Mainz 1976), Nr. 48, Taf. 26; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art*, Hrsg. K. Weitzmann, Ausstell.-Kat., New York 1978 (New York 1979), Nr. 28 (J. D. Breckenridge). Die Kleidung der Barbaren ist manchmal als skythisch bezeichnet worden. Delbrueck, op. cit., setzt diese Bezeichnung jedoch schon in Anführungszeichen. Es kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß es Perser sein sollen. Teile dieser Tracht kommen schon Jahrhunderte früher vor: Ein Relief auf Goldblech des Oxus-Schatzes (London, Brit. Mus. WA 123949; Höhe 0,15 m) zeigt einen Krieger im Profil in kurzer Tunika mit Borte von der Schulter zum Oberarm, die mit einem Querstreifen abschließt. (Das gleiche Detail, mehr verziert, bei dem Barbaren hinter der Lanze des Kaisers.) O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*, 3. Aufl. (London 1964), Nr. 48; ferner: *Oxus, Tesori dell'Asia centrale*, Ausstell.-Kat., Palazzo Venezia (Rom 1993), Nr. 117, achämenidisch, 5. Jh. v.Chr.

[19] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (wie in Anm. 18), Nr. 186, Taf. 93.

3. Maximianskathedra in Ravenna, Erzbischöfliches Museum, Mitte 6. Jahrhundert: Josef in der Szene der Verführung und Verhaftung, ein Mann, der die Brüder Josefs heranführt und der Schreiber bei der Füllung der Getreidesäcke.[20]
4. Fragment eines Beinreliefs aus Ephesos aus der Zeit um 500 in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien: Figur eines bärtigen Mannes.[21]
5. Silberteller des Museo di Castelvecchio zu Verona (Nr. 13871): Zwei Männer im Kampf mit einem Reiter, einer am Boden liegend.[22]
6. Silberschale der Ermitage, Sankt Petersburg (acc. no W.I). Der Jüngling, der Meleagers Pferd hält, trägt eine tunica cincta mit Mittelstreif vom Hals bis zum Saum, der Schulterstreif reicht bis zur Hälfte des Oberarms und schließt mit einem Querstreifen ab. Die Verzierung besteht aus Wellenlinie und Pünktchen, die Hosen sind ebenfalls verziert.[23]

Ein Rückblick auf die bisher genannten Darstellungen, insbesondere auf die Trachten der Kapellen 18 und 37 und der hierzu erwähnten Beispiele zeigt, daß diese Kleidung meist von Personen ohne größere Bedeutung getragen wird: Wir sehen sie bei Jugendlichen, bei Jägern und Rossebändigern, bei einem Hirten, bei Josef, der ins Gefängnis geworfen wird, bei einem Schreiber, bei besiegten Barbaren und bei einem Henker. Wenn man—nach Bawit zurückkehrend—die Tuniken der Heiligen, besonders der Reiterheiligen betrachtet, ändert sich das Bild: Die Streifen oder Borten sind breiter und mit Ornamenten oder dekorativen Einzelheiten ausgestattet. Obwohl die Tracht in den Grundzügen die gleiche ist, hat man angestrebt, sie bei Personen von Bedeutung reicher und schöner zu gestalten.[24]

Wir haben bei einem Textilienfund ein Beispiel dafür, daß ähnliche Gewänder auch getragen worden sind. In einem Grab von Antinoupolis ist ein solches Gewand zutagegekommen: Die Besatzstreifen an den Schultern und am Halsausschnitt weisen feine Verzierungen auf, ebenso der senkrechte Mittelstreif, der doppelt geführt und entsprechend breit ist.[25]

Es ist anzunehmen, daß sich unter den zahlreichen ägyptischen Textilien, die noch nicht publiziert sind[26] oder noch nicht aufgefunden wurden, ähnliche Kleidungsstücke befinden, die dieselben Einzelheiten aufweisen; spätere Studien werden sich mit ihnen abgeben.

Für die Merkmale und Einzelheiten, die die Trachten der Kapellen 18 und 37 charakterisieren, ist der orientalische Ursprung wohl als gesichert anzusehen, offen ist jedoch die Frage, ob die Tracht im ganzen einem bestimmten Bereich und einer bestimmten Periode entstammt oder Elemente verschiedenen Ursprungs zusammengekommen und übernommen worden sind. Im Folgenden soll versucht werden, dem Ursprung der einzelnen Charakteristika nachzugehen.

Als markantes Zeichen für die Tracht der Knaben in Kapelle 18 fällt der senkrechte bis zum Gürtel reichende Streifen in der Mitte der Tunika auf.[27] Diese Tunika mit Mittelstreif ist in Syrien sehr lang gebräuchlich gewesen. Sie ist auch in Rom nachzuweisen, gelangte dort aber zu keinen größeren Verbreitung.[28]

[20] C. Cecchelli, *La cattedra di Massimiano ed altri lavori romano-orientali*, Bd. I (Rom 1936–1944), 119f., Taf. 19–21; Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (wie in Anm. 18), Nr. 140; *Splendori di Bisanzio*, Ausstell.-Kat., Ravenna 1990 (Mailand 1990), 257, Nr. 98.

[21] E. Gombrich, "Eine verkannte karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum," *JbKSWien*, N.F., 7 (1933), 7, Abb. 10. Der Autor nimmt stilistische Vergleiche dieses Fragments mit der Maximianskathedra und dem Barberini-Diptychon vor.

[22] *I Longobardi*, Ausstell.-Kat., Codroipo-Cividale del Friuli 1990 (Mailand 1990), 231, Nr. V.15d, zum Schatz von Isola Rizza gehörend. O. von Hessen schlägt eine Datierung in die Mitte des 6. Jahrhundert vor.

[23] Aus der Zeit des Kaisers Herakleios (613–629/30); E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps* (DOS 7) (Washington, D.C. 1961), Nr. 57; A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums* (Leningrad 1985), 284, Taf. 83. Die Einzelheiten sind nur in der letztgenannten Publikation erkennbar.

[24] Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 1), Taf. 53, 54, 56, 89. Zu dem Reiterheiligen in Orantenhaltung in Kapelle 26 bemerkt Clédat 135f., Taf. 89: " . . . sur les épaules il porte la bande d'étoffe appelée pectorale ou paragonda." Gemeint ist wohl Paragauda, die spätantike Auszeichnung für hohe Würdenträger. Vgl. *RE*, 36. Halbband, 2. Drittel (Stuttgart 1949), s.v. "Paragauda," Col. 1167–1169 (E. Schuppe). Es handelt sich bei dem Reiterheiligen um Einzelheiten einer Tracht, die sich verschiedentlich nachweisen läßt und wohl kaum um die genannte Auszeichnung.

[25] O. Wulff und W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe aus Ägyptischen Grabfunden in den St. Museen, Kaiser-Friedrich-Museum, Ägyptisches Museum, Schliemann-Sammlung* (Berlin 1926), 136, Taf. 121, 124. Als "Kittel" bezeichnet, "koptisch oder (persisch?)" 6.–7. Jahrhundert: Ägypt. Abteilung Inv. Nr. 14243. Eine Tunika mit Mittelstreif und Schulterbesatz befindet sich im Simeonstift zu Trier, vgl. C. Nauerth, *Die koptischen Textilien der Sammlung Rautenstrauch* (Trier 1989), 100, Taf. 46, Inv. VII.97.

[26] Es sei z.B. auf die umfangreiche Textiliensammlung des Koptischen Museums in Kairo hingewiesen.

[27] Da die Jäger der Kapelle 37 im Profil dargestellt sind, ist nicht festzustellen, ob ihre Tuniken ebenfalls mit Mittelstreifen ausgestattet waren.

[28] Herodian V, 5,9 berichtet, daß der Mittelstreif an der Tunika in Rom getragen wurde, nachdem der aus Emesa stammende Kaiser Heliogabal (218–222) ihn nach der Sitte der Phoinikier dort eingeführt hatte. Vgl. M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht von der vorgriechischen Zeit bis zum Ausgang der Antike*, 2. Aufl. (Berlin 1967), 41. Die Autorin bemerkt, daß der Mittelstreif in Rom meist auf die Frauenkleidung beschränkt blieb. Dem wäre hinzuzufügen, daß er in der römischen Kunst der Spätantike bei der Darstellung von Barbaren und Sklaven vorkommt, oder auch, wenn die morgenländische Herkunft des Dargestellten hervorgehoben werden soll. Als Beispiel können einige Figuren des Filocalus-Kalenders zum Jahre 354 genannt werden (Nachzeichnung von Peiresc um 1620, Bibl. Vaticana, Barb. lat. 2154 und 9135). Die Gefangenen, die als Atlanten unter den architektonischen Rahmen der Planetenbilder wiedergegeben sind, tragen Tuniken mit Mittelstreifen sowie Hosen: H. Stern, *Le calendrier de 354* (Paris 1953), 169, Taf. V:1–2, VI:1–2, VII. Ein Beispiel aus dem 5. Jahrhundert bieten die Mosaiken am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore, Rom, aus der Zeit Sixtus' III. (432–440) mit der Tracht der Magier: H. Karpp, *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom* (Baden-Baden 1966), Abb. 26.

Beispiele für das Vorkommen in Syrien lassen sich in Mosaiken und besonders in Skulpturen in großer Anzahl finden.

Ein Beispiel bietet ein antiochenisches Mosaik im sogenannten "House of the Red Pavement," das Levi in hadrianische oder antoninische Zeit datiert.[29] Ein Relieffragment des Museums von Palmyra, das Herakles Nergal darstellt und dem Jahre 89 oder 189 entstammt, zeigt noch einen sehr einfachen Mittelstreif, der mit kleinen Kreisen verziert ist.[30] Es ist zu bemerken, daß es sich meist um lange Streifen handelt, die kurzen nur über die Brust oder bis zu Gürtel reichenden, sind seltener und gewinnen erst in der Spätantike eine gewisse Verbreitung. Die Verzierung der Streifen an Tuniken und Hosen—oft mit floralen Ornamenten—ist dann in Palmyra zu einem Höhepunkt gekommen, wie an zahlreichen Skulpturen, besonders Grabreliefs, zu sehen ist.[31]

Neben Palmyra sind uns in Dura Europos zahlreiche Darstellungen der Tunika mit Mittelstreif erhalten geblieben, sie sind in den Wandmalereien (Synagoge und Mithraeum), aber auch bei einzelnen Skulpturen zu finden.[32] Man kann feststellen, daß die Streifen je nach Wichtigkeit der wiedergegebenen Person deutlich differenziert sind; so ist bei der Darstellung der Weihe des Tabernakels (Numeri 7,1–11) das Gewand Aarons mit goldgelbem Mittelstreif ausgestattet, während der Jüngling, der neben dem Opfertier steht, eine kurze Tunika mit schwarzer Borte trägt.[33] Auch bei anderen Szenen findet sich die Differenzierung je nach Bedeutung der dargestellten Person.

Unter den Graffiti von Dura ist derjenige aus dem Tempel der palmyrenischen Götter hinsichtlich der Tracht von Bedeutung; Cumont nimmt an, daß es sich um die Darstellung eines Perserkönigs handelt.[34]

Aus der Plastik von Dura ist ein Relief aus dem Tempel des Zeus Megistos zu nennen. Es zeigt den Gott Arsu, dessen Gewand einen breiten Mittelstreifen, der nur bis zum Gürtel reicht, aufweist.[35] An einem Relieffragment mit Wiedergabe eines Kriegers trägt dieser eine Tunika mit breitem Streifen, der mit einem Netzmuster verziert ist.[36]

Die besprochene Männertracht, Ärmeltunika mit Mittelstreif, dazu Hosen oder Gamaschen mit senkrechter Borte, ist vor allem in Palmyra reich verziert worden. Wenn man nach den erhaltenen Denkmälern schließen kann, hat diese Kleidung ihre größte Verbreitung in Syrien und Mesopotamien gefunden. Die Frage, woher sie stammt, ist geklärt, sie ist parthischer Herkunft. Weit entfernt von den eben genannten Zentren läßt sie sich in Malereien und Skulpturen im Iran wiederfinden; wir nennen die Wandmalereien von Kuh-i-Chodscha (Seistan, Ostiran), die R. Ghirshman in das 1. Jahrhundert n.Chr. datiert,[37] sowie ein Felsrelief von Tang-i Sarvak, um 200 n.Chr.[38]

Der Einfluß der Parthertracht auf den vorderen Orient und auf Teile des östlichen Mittelmeerraumes war beträchtlich und hat sich in einigen Gebieten erstaunlich lang gehalten. Nach den uns bekannten Denkmälern urteilend, dürfte er stärker gewesen sein als der Einfluß sassanidischer Trachten.

Das andere Charakteristikum unserer Tracht, die Streifen an den Schultern, die in Bawit in den Kapellen 12, 17, 18, 26 und 37 zu sehen sind, läßt sich außerhalb Bawits seltener nachweisen als die Mittelborte. Die Beispiele, die wir nennen konnten, stammen aus verschiedenen Gebieten des Mittelmeerraumes und großenteils aus dem 6. Jahrhundert (Mosaiken, Elfenbeine, Silberteller), einige sind frühmittelalterlich. Die Schulterstreifen sind in Palmyra und Dura Europos kaum zu finden. Ein schon genannter Graffito aus dem Tempel der palmyrenischen Götter (vgl. Anm. 34) zeigt eine Figur in einer Tracht mit Zierstreifen, der vom Hals über Schulter und Ellbogen reicht, also viel länger ist als bei den Bawiter Trachten. Ein Relief aus Susa, jetzt im Archäologischen Museum zu Teheran, das inschriftlich in das Jahr 215 n.Chr. datiert ist (Abb. 9), stellt den Satrapen von Susa, Khawasak, in einem Gewand

[29] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947), Bd. I, 75; Bd. II, Taf. XII:a. Man sieht Argos παν̓όπτης in einer kurzen tunica cincta, deren breiter Mittelstreif zweifarbig ist, oben blau und unten rot; die Hosen sind verziert.

[30] *Sculptures of Palmyra*, Hrsg. K. Tanabe, Bd. I (Tokyo 1986), Taf. 134.

[31] R. Ghirshman, *Iran. Parther und Sassaniden* (München 1962), Abb. 90. Zahlreiche weitere Beispiele bei M. A. R. Colledge, *The Art of Palmyra* (London 1976); und Tanabe, *Sculptures* (wie in Anm. 30).

[32] Außer der Tunika mit Mittelstreif ist auch diejenige mit zwei clavi oft dargestellt worden. Wir sehen somit Trachten, die aus verschiedenen Traditionen stammen. K. Weitzmann und H. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), 148, haben darauf hingewiesen, daß die Tracht keine einheitliche ist. Dasselbe kann auch von Palmyra gesagt werden, vgl. H. Seyrig, "Armes et costumes iraniens de Palmyre," *Syria* 18 (1937), 14.

[33] C. H. Kraeling, *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos* (Final Report, Bd. VIII, Teil 1) (New Haven 1956), 125–129, Taf. LX. Entstehungszeit in den Jahren 245–256; vgl. hierzu Weitzmann und Kessler, *Frescoes* (wie in Anm. 32), 15; B. Goldman, "The Dura Synagogue Costumes and Parthian Art" in *The Dura Europos Synagogue: A Reevaluation (1932–1972)*, Hrsg. J. Gutmann (Missoula, Mont. 1973), 53–77.

[34] F. Cumont, *Fouilles de Doura Europos* (Paris 1926), Bd. I, 267–270, Taf. XCIX:2.

[35] S. B. Downey, *The Stone and Plaster Sculpture. The Excavations at Dura-Europos* (Final Report, Bd. III, Teil 1, Fasc. 2) (Los Angeles 1977), 53, Taf. XI:42.

[36] Cumont, *Doura Europos* (wie in Anm. 34), Bd. I, 265; Bd. II, Taf. XCIX:1.

[37] Ghirshman, *Iran* (wie in Anm. 31), 41f., Abb. 55, 57: Reiter (Eros?) in kurzer blauer Tunika mit schmalem Mittelstreif; ferner fragmentarisch erhaltene Darstellung von drei Göttern, von denen einer ein Gewand mit breitem goldgelben Mittelstreif trägt. Vgl. D. Schlumberger, *L'Orient hellénisé* (Paris 1970), 59f. Schreibweise hier: Kuh-i Kwāja. Der Autor nimmt eine spätere Entstehungszeit an, der Versuch einer genaueren chronologischen Einordnung fehlt jedoch.

[38] Ghirshman, *Iran* (wie in Anm. 31), 54, Abb. 69.

mit Mittelborte dar, ein langer Zierstreif reicht vom Hals den linken Arm entlang bis zum Handgelenk.[39]

Für den kurzen Schulterbesatz, wie er in Bawit vorliegt, sind im Orient nur wenige Beispiele zu nennen. Das Mosaik mit Darstellung einer Familie, das in Edessa (Urfa) gefunden wurde,[40] zeigt Männer, die mit Kaftanen bekleidet sind. Sie haben an den Schultern kleine Besatzstreifen, die abgebogen sind und somit den Beispielen von Bawit auch nicht genau entsprechen.

Trachten mit Schulterborten sind in Georgien bekannt gewesen: Ein Grabrelief der Kirche St. Sion in At'eni zeigt eine Männerfigur, deren Gewand einen breiten verzierten mittelstreifen und ebensolche Schulterborten aufweist.[41]

Sehr ähnliche Schulterborten, wie sie in den Malereien von Bawit vorkommen, finden sich an einer Wandmalerei von Pandschikent, wo ein Ritualfestmahl von Sogdiern dargestellt ist. Die Männer tragen Gewänder, an denen der Saum am Hals und die daran anschließenden Streifen kleine Verzierungen aufweisen, ein Mittelstreif ist nicht wiedergegeben.[42]

Die verzierten Schulterbesätze in sassanidischen Trachten haben nicht die Form von Streifen, sondern gleichen den orbiculi, die an römischen Tuniken zu sehen sind. Ein Beispiel bietet ein Silberteller aus der Zeit Schapurs III. (383–388) in der Ermitage zu Sankt Petersburg.[43]

Die Darstellung von Figuren mit Gürtelgehänge (Kapelle 18 und 37) ist eine Besonderheit, die in der koptischen Kunst keine Verbreitung fand. Der Ursprung des Gürtelgehänges ist bekanntlich bei den Steppen- und Nomadenvölkern zu suchen. Eine größere Verbreitung der Gürtel mit Riemengehänge findet in der Zeit Attilas statt, in Gräbern dieser Epoche sind verschiedentlich Riemenzungen zum Vorschein gekommen, davon mehrere in Südrussland.[44] Im Umkreis der frühbyzantinischen Kunst sind die Gürtel mit Riemen kaum zu finden.

Soweit noch erkennbar, ist ein Gürtelgehänge in einer Miniatur der Ilias Ambrosiana wiedergegeben.[45]

Zu einer größeren Verbreitung der Gürtel mit Riemen ist es in Persien gekommen, die sassanidische Kunst bringt mehrere Beispiele.[46] Die am besten erhaltenen Darstellungen finden sich in Felsreliefs von Taq-i Bustan, wo der König und Männer des Gefolges Gürtelgehänge tragen. Bei der Wildschweinjagd ist der König (Khosroes II., 591–628) mit einem Gürtel ausgestattet, an dem an jeder Seite der Schnalle etwa sechs Riemen dicht aneinander angebracht sind. Sie waren wohl mit Metallknöpfen verziert, haben aber keinen besonderen Abschluß. Obwohl zwischen den erhaltenen persischen Darstellungen und denjenigen von Bawit gewisse Unterschiede bestehen, ist anzunehmen, daß sassanidische Vorbilder den Anlaß zu der Darstellung in Bawit gaben. In der Kapelle 18 sind die Riemen mit kleinen runden Abschlüssen versehen. Ähnliches findet sich bei den Darstellungen auf Textilien, bei denen ein persischer Einfluß allgemein angenommen wird, wie bei dem genannten Stoff in Washington (Abb. 3) sowie dem Quadrigastoff in Aachen (Anm. 16).

Eine Ähnlichkeit mit dem Gürtelgehänge an den Felsenreliefs zeigt dasjenige des Bärenkämpfers auf dem Mosaik von Kissufim (Abb. 4).

Bei der Beschreibung der Knaben der Kapelle 18 erwähnt Clédat (*Baouît* [wie in Anm. 1]), daß einer von ihnen rote Hosen trägt, ohne anzugeben, ob sie verziert sind. In der Kapelle 34 tragen die Männer neben David verzierte, nicht sehr weite Hosen.[47] Solche sind auch in Kapelle 37 bei dem Jäger hinter der Gazelle zu sehen

[39] Ibid., Abb. 70.

[40] J. B. Segal, *Edessa 'The Blessed City'* (Oxford 1970), 27f., Taf. 1, Datierung in die Zeit zwischen 175–250; M. A. R. Colledge, *Parthian Art* (Ithaca 1977), 118, Abb. 47.

[41] J. M. Thierry und P. Donabédian, *Armenische Kunst* (Freiburg und Basel 1988), Abb. 231, dem 7. Jh. zugeschrieben; der Meinung des Autors, die Tracht sei medisch, wird man nicht zustimmen können.

[42] Die Malerei aus Sogdien (Gebiet zwischen den Flüssen Oxus und Jaxartes) ist chronologisch noch nicht genau eingeordnet; Ghirshman, *Iran* (wie in Anm. 31), 32, Abb. 433, datiert sie ins 7.–8. Jahrhundert. Vgl. auch *Oxus, Tesori dell'Asia centrale* (wie in Anm. 18), 22f., Abb. 72.

[43] A. U. Pope, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Bd. IV (Oxford 1938), Taf. 205.

[44] J. Werner, *Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches* (Abh.Münch., Phil.-Hist. Kl., N.F., Heft 38) (München 1956), 83, Taf. 64, 7–17; idem, "Nomadische Gürtel bei Persern, Byzantinern und Langobarden," in *Atti del convegno internazionale sul tema: Civiltà dei Longobardi in Europa* (Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno 189) (Rom 1974), 119ff.; G. László, *Steppenvölker und Germanen. Kunst der Völkerwanderungszeit* (Herrsching 1970), Abb. 52, 119–121, 125–131. Zu der Verbreitung des Gürtelgehänges durch die Awaren vgl. R. Ghirshman, "Notes iraniennes XIII," *Artibus Asiae* 26, 3/4 (1963), 304–308.

[45] In der Szene von Idomeneus, der sich der Leiche des Othryoneus bemächtigt, trägt der erstere einen Gürtel, an dem ungefähr sechs kurze dunkle Riemen mit etwas nach rechts gebogenen runden Abschlüssen wiedergegeben sind. Cod. Ambrosiana F 205 Inf., fol. 38a, Miniatur XLII. Vgl. R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic Byzantine Miniatures of the Iliad* (Olten 1955), 75, 124, Taf. 182, 183. Der Autor, der sonst auf alle Einzelheiten der Kleidung eingeht, erwähnt dieses Detail nicht. Der Codex wird von Bianchi-Bandinelli dem Ende des 5. oder dem Anfang des 6. Jahrhundert zugeschrieben, mit Konstantinopel als Entstehungsort. Nach K. Weitzmann kann eine Entstehung im 5. Jahrhundert als gesichert angesehen werden und eine Herkunft aus Alexandria ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Vgl. Weitzmann, "Observations on the Milan Iliad," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 5 (1954), 241–264, Neudruck in idem, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art* (London 1981), Nr. II; idem, *Gnomon* 29 (1957), 606–616.

[46] Ghirshman, "Notes" (wie in Anm. 44), 304–308. Es wird angenommen, daß die Zahl der Riemen je nach Rang dessen, der sie trägt, verschieden war, vgl. G. Gropp, "Der Gürtel mit Riemenzungen auf den sassanidischen Relief in der Großen Grotte des Taq-e Bostan," *AMIran*, N.F., 3 (1970), 273. Das Gürtelgehänge und seine Darstellung in der orientalischen Kunst hält sich auch noch im frühen Mittelalter, vgl. D. Schlumberger, "Le palais ghaznévide de Lashkari Bazar," *Syria* 29 (1952), 265ff.

[47] Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 6), Taf. 13.

(Abb. 2). Einzelne Beispiele hierzu bietet die palmyrenische, bzw. parthische Kunst.[48] Der Reiterheilige Phibamon der Kapelle 17 trägt weite und faltige Beinkleider, hier handelt es sich wohl um Gamaschen, die zur palmyrenischen Tracht gehören und später von den Sassaniden übernommen wurden.[49]

Zusammenfassung

Wenn wir die Beispiele zu den besprochenen Trachten von Bawit überschauen, fällt auf, daß nur eine geringe Anzahl von vergleichbaren Kunstwerken aus Ägypten stammt; wir nennen den Stoff des Textile Museums von Washington (Abb. 3), dessen koptischer Ursprung wahrscheinlich ist, den Stoff von Dumbarton Oaks (Nr. 37.14), der sicher der koptischen Textilkunst angehört, und die Londoner Pyxis mit der Menasdarstellung (Anm. 19). Auf der Suche nach Beispielen aus der Monumentalkunst verlassen wir bereits Ägypten und können als nicht allzu entfernte Kunstwerke die Mosaiken von Kissufim (Abb. 4–5) und von Hūarte (Abb. 6) nennen.

Zieht man die Entstehungszeit der vergleichbaren Kunstwerke in Betracht, kommt man zu einem ähnlichen Ergebnis: Von den Werken, die ungefähr der gleichen Zeit wie die Malereien von Bawit angehören, sind nur wenige aus dem näheren Umkreis. Dies läßt darauf schließen, daß wir mit Einflüssen zu rechnen haben, die nicht aus nahe gelegenen Gebieten kommen und die auch zeitlich entfernt sind.

Es konnte auf eine Anzahl von Kleinkunstwerken (Elfenbeine, Silberteller, Anm. 18–23) hingewiesen werden, bei denen die Hauptcharakteristika der erwähnten Tracht—Mittelstreif und kurze Schulterbesätze—vorhanden sind; sie stammen fast alle aus dem 6. Jahrhundert und aus dem Umkreis der byzantinischen Kunst. Die Streifen zeigen meist ein kleines Netzmuster, das in Bawit nicht zu sehen ist, das Gürtelgehänge fehlt in dieser Gruppe.[50]

Das Vorhandensein dieser Kleinkunstwerke läßt wohl kaum die Annahme zu, daß Vorbilder für die Tracht von Bawit aus Byzanz herrühren, wenn auch zeitweise byzantinische Einflüsse auf Bawit eingewirkt haben.[51]

Die andere Denkmälergruppe, bei der es sich weniger um Kleinkunst, sondern mehr um monumentale Werke handelt, ist in den Gebieten beheimatet, die immer in Verkehr mit Ägypten standen: Palästina und Syrien.[52] Hier ist festzustellen, daß das Hauptmerkmal unserer Tracht—die Tunika mit Mittelborte—bereits eine lange Tradition hat und seine Ursprünge in der parthischen Tracht zu finden sind. Aus dieser stammen auch die verzierten Hosen, die in den Malereien von Bawit (Kapellen 34 und 37) etwas verändert wiederkehren. Es ist wohl anzunehmen, daß es in Syrien Denkmäler gegeben hat, die nach dem Untergang von Palmyra und Dura Europos die Tradition dieser Tracht noch weitergeführt haben, die aber nicht erhalten sind. Wie schon aus einigen der erwähnten Kunstwerke zu erkennen war, hat sich die Tracht—mit gewissen Abwandlungen—sehr lang gehalten. Ein Beispiel findet sich noch in einer Miniatur des Rabbula-Kodex vom Jahr 586;[53] bei der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes trägt ein Soldat die Tunika mit kurzem Mittelstreif und—etwas weniger deutlich erkennbar—auch schmale Borten an den Schultern.

Der parthische Ursprung der Schulterstreifen ist wahrscheinlich (vgl. Abb. 9). Die Beispiele, die genannt werden konnten (Anm. 41–42) weisen jedenfalls auf persischen Ursprung hin.

Eine Einzelheit der Bawiter Malereien—das Gürtelgehänge—ist der syrischen und mesopotamischen Kunst fast ganz fremd und gehört nicht zur parthischen Tracht; es ist am wahrscheinlichsten, daß es sich um eine Übernahme aus der sassanidischen Kunst handelt.

Wir sehen hiermit ein Zusammenkommen von Elementen aus verschiedenen Bereichen und Gebieten, das vielleicht auf eine Benützung mehrerer Vorbilder—und nicht auf ein einheitliches Vorbild—hinweist. In dieser Hinsicht ist es auch von Interesse festzustellen, daß das Ornament, welches den Rahmen für die Oktogone mit

[48] Manchmal ist kaum zu entscheiden, ob es sich um Hosen oder Gamaschen handelt. Im Tripod-Mosaik von Edessa, 3. Jh.(?), scheinen ein Mann und ein Knabe kurze Hosen zu tragen, die Hauptfigur trägt Gamaschen. Segal, *Edessa* (wie in Anm. 40), Taf. 3.

[49] Clédat, *Baouît* (wie in Anm. 1), Taf. 54. Das Vorbild ist in Bawit etwas vereinfacht worden. Eine genaue Beschreibung der Gamaschen ("jambières") bei Seyrig, "Armes et costumes" (wie in Anm. 32), 10ff., Abb. 2, Taf. I. Vgl. auch eine parthische Reiterstatuette aus Terracotta in den Staatl. Museen, Berlin: *EAA* V (Rom 1963), s.v. "Parthica Arte," Abb. 1181 (E. Will); sowie D. Bénazeth, "Une paire de jambières historiées d'époque copte retrouvée en Egypte," *Revue du Louvre* 3 (1991), 16–29.

[50] Das Auftauchen dieser Tracht im 5.–6. Jahrhundert und ihr wohl sicher persischer Ursprung könnte eine Folge der regen Kontakte und Auseinandersetzungen von Byzanz mit dem Perserreich im späten 5. und im 6. Jahrhundert sein, einer Zeit, in der mehrere Kriege mit Friedensperioden abwechselten. Vgl. A. Demandt, *Die Spätantike* (München 1989), 191f., 202.

[51] Vgl. *EAA*, Suppl. Band (Rom 1970), 141, s.v. "Bāwit" (H. Torp).

[52] Auf die Übernahme von Vorbildern von Palästina hat schon A. Grabar, *Martyrium*, Bd. II (Paris 1946; Neudruck London 1972), 233 hingewiesen. Bei der Untersuchung von Ornamenten in den Malereien von Bawit sind Einflüsse von Bodenmosaiken aus Syrien festzustellen, vgl. E. Lucchesi-Palli, "Jagdszenen und dekorative Tierdarstellungen in den Wandmalereien von Bawit," *Boreas* 11 (1988), 165–176; eadem, "Geometrische und florale Ornamente in den Wandmalereien von Bawit," *Boreas* 13 (1990), 1–21.

[53] C. Cecchelli, G. Furlani und M. Salmi, *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library* (Olten 1959), 55, fol. 4b.

den Knaben bildet (Kapelle 18), ein Schema zeigt, das auf Fußbodenmosaiken zurückgeht. Es war auch in Syrien stark verbreitet.[54]

Die Frage, auf welchem Wege die Vorbilder Bawit erreicht haben, kann bei dem Forschungsstand von heute nicht eindeutig beantwortet werden. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, daß ihr Weg über Alexandria gegangen ist, aber auch andere und direktere Wege sind nicht auszuschließen. Ob syrische oder palästinensische Künstler in Bawit tätig waren, bleibt noch eine offene Frage, Inschriften haben bis jetzt wenig Anhaltspunkte dafür gegeben.[55]

Wenn die im Jahr 1915 eingestellten Ausgrabungen in Bawit wieder aufgenommen würden, könnte noch mit vielen aufschlußreichen Ergebnissen gerechnet werden.[56]

Salzburg

[54] Lucchesi-Palli, "Geometrische und florale Ornamente" (wie in Anm. 52), 6f.

[55] Eine vollständige Auswertung der Inschriften ist noch nicht erfolgt, vgl. *RBK* I, s.v. "Bawit," 569 (M. Krause).

[56] Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erreichte mich der Artikel von D. Bénazeth und P. Dal-Pra, "Quelques remarques à propos d'un ensemble de vêtements de cavaliers découverts dans des tombes égyptiennes," *Mémoires publiées par l'Association française d'archéologie mérovingiennes* 5 (1993), 367–382, in dem auch Tuniken wie die oben besprochenen untersucht werden; eine Einbeziehung dieser Arbeit war nicht mehr möglich.

1. Bawit, Apollo-Kloster, Kapelle 18, Südwand. Knabenfigur

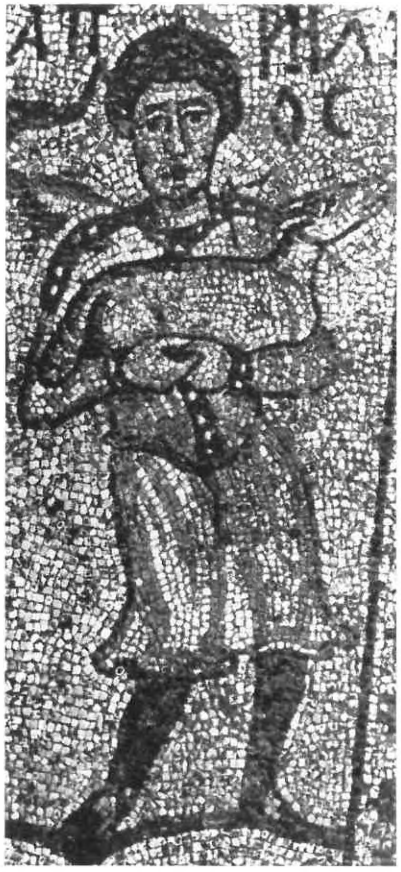
2. Bawit, Apollo-Kloster, Kapelle 37, Westwand. Gazellenjagd

3. Washington, D.C., Textile Museum, Stoff mit Pferden und Rossebändigern, Detail. Rossebändiger

5. Kissufim (Negev), Bodenmosaik. Reiter Leoparden bekämpfend

4. Kissufim (Negev), Bodenmosaik. Jäger Bären bekämpfend

6. Hūarte, Michaelion, Mosaik. Mann mit Eselgespann



7. Argos, Falknervilla, Mosaik. April

9. Teheran, Archäologisches Museum, Relief aus Susa. Khawasak, Satrap von Susa

8. Paris, Louvre, Barberinitafel. Barbaren

L'ornementation dans la peinture murale en Bulgarie médiévale: Principes décoratifs, motifs, parallèles

LILIANA MAVRODINOVA

L'ORNEMENTATION dans les peintures murales de la Bulgarie médiévale n'a pas été étudiée jusqu'à nos jours. Elle ne l'a pas été non plus dans les autres pays du Sud-Est européen à l'exception d'un album de Zagorka Janc,[1] publié en 1961 sur les ornements des fresques en Yougoslavie et une communication de Claude Lepage[2] sur l'ornementation dans les peintures de l'École de la Morava. Le but du présent article, extrait d'un travail plus étendu,[3] est d'analyser les principaux groupes de motifs ornementaux, leur place et leur évolution, ainsi que les principes décoratifs essentiels qui régissent l'ornementation dans les peintures murales du Moyen Age. Les peintures murales de cette époque n'étant conservées en Bulgarie que dans les églises, c'est à l'ornementation dans la peinture pariétale des églises que nous consacrons notre étude.

L'art du Premier Royaume de Bulgarie (681–1018)—la sculpture décorative, la céramique peinte et les arts mineurs des capitales Pliska et Preslav—fait preuve d'une prédilection bien marquée pour les motifs ornementaux d'origine orientale.[4] Les deux groupes ethniques qui formèrent l'état bulgare, les Protobulgares et les Slaves, furent dans leurs pays d'origine en contact permanent avec l'Iran, Byzance et les peuples d'Asie Centrale. En acceptant la foi chrétienne de Byzance en 865, les Bulgares s'associent à une des cultures les plus développées du monde médiéval. Mais les vestiges de peintures murales de cette époque faisant défaut, il nous est impossible de nous prononcer sur leur ornementation. Aussi pour avoir une notion approximative du rôle de l'ornementation est on obligé d'avoir recours à la céramique peinte—une production spécifique pour Preslav, capitale du royaume au IXe–Xe siècles.[5] Cette céramique revêtait aussi les murs des églises à la place des mosaïques. La plupart des motifs ornementaux qu'on y trouve sont d'origine iranienne, comme d'ailleurs la technique même de l'exécution. Les influences orientales se font voir aussi sur les figures humaines qui y sont représentées—les yeux grands ouverts, le contour accusé, le modelé sommaire. Les mêmes caractéristiques ainsi que le coloris sont attestés dans les enluminures des manuscrits glagolitiques vieux-bulgares.[6]

Ce n'est qu'à partir de la conquête byzantine (1018–1185) que nous avons des preuves de l'application du système décoratif byzantin dans les églises bulgares. Un des monuments byzantins les plus importants du XIIe siècle se trouve en Bulgarie—c'est l'église-ossuaire du monastère de Bačkovo dont les peintures murales sont exécutées en partie par un peintre d'origine géorgienne, de toute évidence formé dans les ateliers constantinopolitains.[7] Nous avons déjà présenté au Symposium d'Art Géorgien en 1983 l'ornementation de cette église qui comprend plus de 20 motifs différents.

[1] Z. Janc, *Ornaments in the Serbian and Macedonian Frescoes from the Twelfth to the Middle of the Fifteenth Century* (Belgrade 1961).

[2] Cl. Lepage, "Remarques sur l'ornementation à l'intérieur des églises de la Morava," dans *Moravska škola i njeno doba/L'école de la Morava et son temps, Colloque de Resava, 1968*, ed. V. J. Djurić (Belgrade 1972), 229–237.

[3] L. Mavrodinova, "The Ornament in Murals in Mediaeval Bulgaria," dans A. Roshkovska et L. Mavrodinova, *Stenopisen Ornament/Mural Ornaments* (Sofia 1985), 23–54, 70–79.

[4] *Histoire de l'art plastique Bulgare*, vol. I (Sofia 1976); St. Vaklinov, *La formation de l'ancienne culture Bulgare* (Sofia 1977).

[5] Iv. Akrabova-Jandova, "La céramique peinte de Preslav," dans *La culture médiévale Bulgare* (Sofia 1961), 25–30; idem, "Preslav Inlaid Ceramics," dans *Studies in Memory of D. Talbot Rice* (Edinburgh 1975), 25–34; T. Totev, "Icônes peintes en céramique de Tuzlalaka à Preslav," dans *Culture et art en Bulgarie médiévale, VIIIe–XIVe siècles* (*BIABulg* 35 [1979]), 65–73; idem, "Atelier de céramique peinte dans le monastère royal de Preslav," *CahArch* 25 (1987), 43–57.

[6] V. Ivanova-Mavrodinova et A. Djurova, *Il Vangelo Assemani* (Sofia 1981), 57–64, fols. 18v, 79v, 81v, 125v et passim.

[7] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928), 55–85; E. Bakalova, *The Ossuary Church of the Bachkovo Monastery* (Sofia 1977).

L'art du Second Royaume de Bulgarie (1185–1393) en ce qui concerne le système décoratif, le rôle et le répertoire des motifs ornementaux, reste fidèle à la tradition byzantine, comme d'ailleurs l'art de tout le Sud-Est européen de l'époque.

Les anciennes églises byzantines avaient un revêtement en marbre jusqu'aux pieds des voûtes; des corniches et des chapiteaux en marbre sculpté longeaient la ligne démarquant les parties hautes de l'édifice. Les bandes étroites des intrados des arcs, des différents profils étaient ornées de motifs ornementaux divers, exécutés en mosaïque. Avec l'expansion du christianisme et la multiplication des églises, dans les bâtiments moins luxueux non seulement le décor en mosaïque, mais aussi les revêtements en marbre et le décor sculpté furent remplacés par la peinture, à la fois moins chère et plus facile à exécuter. Mais à cause du traditionalisme de l'art byzantin, on imita en peinture aussi bien les dalles de marbre, que les corniches sculptées (qui étaient coloriées), et jusqu'à la draperie brodée qui recouvrait la table de l'autel. Les matériaux différents et la nouvelle technique laissent leur empreinte sur l'exécution des motifs et sur leur stylisation, mais le modèle initial transparaît jusqu'à la fin même du Moyen Age.

Une exception à cette constatation se présente sous la forme de deux types de motifs en vogue aux XIe–XIIe siècles: les motifs floraux provenant du style floral dit "Blütenblattstil" des manuscrits byzantins, et les piliers ornés d'une imitation des reliefs en stuc sassanides et abbassides, qui marquent leur empreinte aussi sur l'enluminure de style "dentelé" dit "Laubsägestil" (K. Weitzmann).[8]

Notre étude se propose d'analyser les ornements dans les peintures murales les mieux conservées de 28 églises des XIIe–XIVe siècles en Bulgarie. La plupart des parallèles aux motifs ornementaux se trouvent dans les monuments des pays du Sud-Est européen de la même époque.

Les motifs les plus souvent utilisés sont les suivants:

A. Motifs Géométriques

1. Le motif crénelé, une stylisation ancienne des motifs floraux, réalisé probablement en mosaïque de pavement où on le trouve à partir de l'époque hellénistique (dans les tissus?) (Fig. 1). Dans les peintures murales, il occupe d'habitude les profils des conques absidiales (Bačkovo, Bojana, églises de Trapezitsa à Tărnovo, etc.).[9]
2. La bande à zigzags—évidemment héritière des "dents de scie" du décor architectural en briques (Fig. 2). Dans une ou deux églises seulement, elle remplace la corniche aux pieds des voûtes. Aux XIe–XIIe siècles, elle décore le front des conques absidiales en plusieurs bandes à zigzags parallèles de couleurs différentes. Au XIVe siècle, sur les profils verticaux devant l'abside, il ne reste qu'une seule bande dont l'endroit et l'envers, coloriés différemment, donnent une illusion de profondeur (Figs. 2 et 3).[10]
3. L'ancien méandre, dans les peintures du XIIe siècle longe aussi, en bande toute plate, les profils des conques (Bačkovo). Au XIVe siècle, on le retrouve à Ivanovo et à Ljutibrod, mais conformément au retour vers certains procédés de l'époque hellénistique qui caractérisent l'art de ce siècle, le méandre est présenté en trompe-l'oeil. Les interstices, le long du cadre, sont remplies de groupes de trois points, qui accompagnent également la bande à zigzags.[11]
4. Le motif qu'on trouve dans les espaces triangulaires, au dessus des arcs, à l'église de Zémén—un réseau compliqué de quadrillage et d'hexagones, à notre connaissance ne possède pas de parallèles dans les monuments du XIVe siècle (Fig. 4). Il n'est attesté que bien plus tôt—dans les mosaïques de pavement paléochrétiennes, dans les manuscrits des VIe–Xe siècles des provinces orientales de l'Empire Byzantin et dans les peintures des églises rupestres de Cappadoce.[12]
5. On pourrait ajouter au groupe des motifs d'ordre géométrique, les inscriptions liturgiques en onciale rectangulaire, qui se déroulent le long des archivoltes des conques absidiales.

B. Motifs Végétaux

1. Les motifs du style floral byzantin agrandis, sur les profils des arcs dont il a été déjà question.
2. La frise où alternent une palmette et un fleuron, dont les feuilles latérales forment un cadre oval ou cordiforme autour de la palmette. On y voit sans peine l'héritier des frises de l'Égypte ancienne dans lesquelles alternaient la fleur de lotus et la palmette et

[8] K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1935), 39–43, figs. 49, 277, 282; P. Miljković-Pepek, "Matériaux sur l'art Macédonien du Moyen Age—les fresques du naos et du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid," *Recueil des travaux du Musée archéologique, Skopje* 1 (1956), 37–70; L. Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 32, 33; Janc, *Ornaments* (comme dans n. 1), figs. 178–181.

[9] Janc, *Ornaments* (comme dans n. 1), figs. 2, 3, 6, 7, 9, 221, 222, 227, 232; Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 24–26, 48, 53, 88.

[10] Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 23, 55, 77; idem, *Tsurkvata "Sveti Nikola" pri Melnik* (Sofia 1975), fig. 12.

[11] Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 22, 95; Janc, *Ornaments* (comme dans n. 1), figs. 11, 12.

[12] D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, vol. II (Princeton 1947), pls. XCII:a, XCII:c, CXXII:a, CXXV:b, etc.; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, vol. III (Recklinghausen 1967), pls. 409, 475; Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pl. 60.

qui symbolisaient le cycle éternel de la vie. Le motif est attesté souvent dans la sculpture décorative byzantine et bulgare, ce qui affermit notre thèse qu'il vient remplacer dans les peintures murales la corniche sculptée, qui fait le tour de l'intérieur, en marquant la limite horizontale des principaux volumes de l'architecture (Figs. 5, 6 et 7). A l'église de Zémén seulement, ce motif se trouve sur les profils devant les trois absides et dans la lunette de la façade ouest.[13]

3. Le rinceau est présent dans tous les arts appliqués du Moyen Age, aussi bien en peinture, qu'en sculpture, dans les manuscrits enluminés ou les tissus. On y discerne des variantes différentes qui portent souvent le souvenir des matériaux de leur exécution initiale. Dans les peintures murales, on trouve le plus souvent, le type à fort degré de stylisation issu de la sculpture décorative—les mi-palmettes (mi-feuilles, feuilles de profil), alternant le long d'une ligne ondulée sur un fond en contraste. Il décore les profils ou, à Trapezitsa, le cadre d'un panneau rond. A la base de ce motif est le pampre de la vigne ondulé, le long duquel alternaient les grappes de raisin et les feuilles, plus tard—seules les feuilles et les vrilles. Nous allons nous contenter de noter les quelques variantes rencontrées dans les peintures murales—le type "à vrilles abondantes" (Bačkovo [Fig. 8], Zémén [Ie couche], Melnik, Trapezitsa) et la variante "négative" dans laquelle de petites branches ou des mi-feuilles sortent du cadre, tandis que la ligne ondulée est formée par le fond même de la bande (Bačkovo, Dolna Kamenitsa [Figs. 9 et 10]; manuscrits, par exemple, Dumbarton Oaks cod. 3).[14]

   Les vrilles abondantes qui contournent en spirales les effigies des diacres sur les murs latéraux des choeurs à Bačkovo, Assenova Krepost (église de la Sainte-Vierge Petrička) et Bérendé, doivent provenir des cadres en stuc ou des revêtements métalliques des icônes ou des "portraits" du saint patron de l'église (Nérézi, Kurbinovo, etc.).[15] Une variante moins compliquée du rinceau, mais répandue à partir du Xe siècle, recouvre les manchettes, les bordures, etc. des habits des saints et des donateurs représentés dans les peintures. Elle reflète l'ornementation des riches tissus brodés d'or, comme d'ailleurs tout un autre groupe de motifs—les réseaux de losanges ou les quadrillages enfermant de petites fleurettes tri- ou quadrilobeés (Bojana, Zémén, Dolna Kamenitsa, Ivanovo—St.-Michel, etc.). Au XIVe siècle, apparaît une simple branche en ocre aux petites feuilles ovales (Bačkovo, Zémén, etc.).

4. Une variante "géométrisée" du rinceau fait partir des branches ou des vrilles, d'une ligne brisée en zigzag (Bačkovo [Fig. 10], Trapezitsa). Parfois, les triangles qui se forment le long de cette ligne sont indépendamment ornementés—on y voit des fleurons, des fleurs de lys, des vrilles.[16] On trouve aussi au XIVe siècle des panneaux rectangulaires avec une composition plus complexe dans laquelle s'entrelacent les palmettes et le rinceau (Assenova Krepost, Albotin, etc.).

C. Autres Motifs

Deux ou trois motifs ne sont attestés qu'une seule fois dans nos peintures murales: la bande ondulée ou les disques en rangée croissante de la chapelle dans la tour de Khréliu—au monastère de Rila, le réseau de Zémén ou les "ananas" d'Assenova Krepost. Mais pour la plupart d'entre eux existent des parallèles dans les pays voisins, ainsi que dans les mosaïques paléochrétiennes.

Ainsi notre étude nous ramène aux points suivants:

1. La concentration des motifs géométriques autour des absides
2. L'imitation des corniches sculptées aux motifs végétaux—frise de palmettes, rinceaux, etc.
3. La présence aux XIe–XIIe siècles de motifs du style floral byzantin et des bandes verticales imitant les reliefs en stuc sassanides
4. L'utilisation plus fréquente de l'ocre ainsi que la tendance vers une représentation en trompe-l'oeil des formes, au XIVe siècle
5. Les motifs qui décorent les tissus représentés en peinture murale reflètent le plus souvent les ornements propres aux tissus

Ainsi ressort le rôle imitatif de l'ornementation dans la peinture murale médiévale. Cela corrobore l'affirmation d'Otto Demus, que l'ornement dans la mosaïque (et la peinture) de style byzantin a pour but, sans attirer l'attention du visiteur, de faciliter son oeil à passer d'un sujet à l'autre, de suivre le récit évangélique qui se déroule ininterrompu devant ses yeux, de s'associer aux événements de ce récit et donc d'avoir le sentiment d'y prendre part.[17]

Sofia

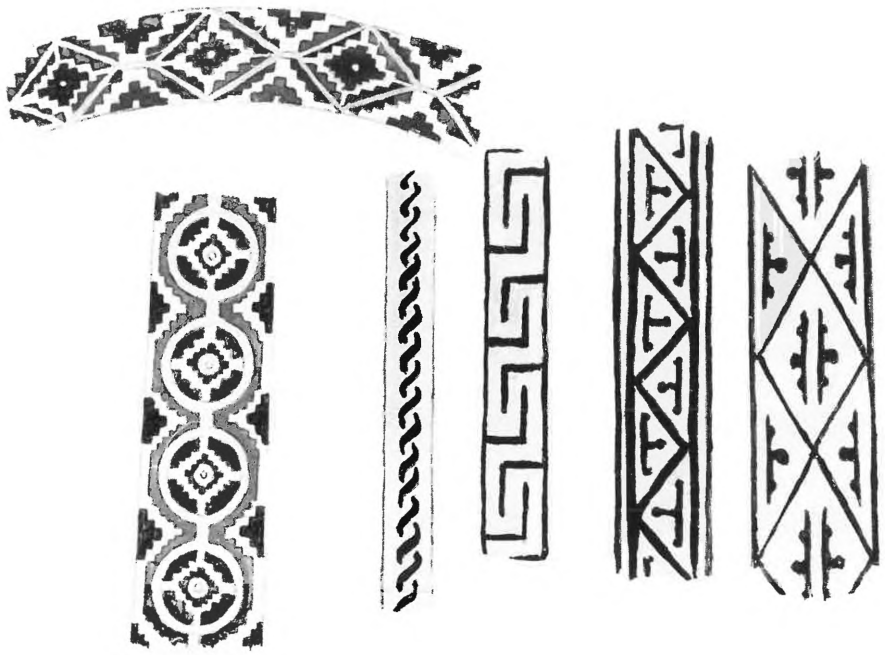
[13] Janc, *Ornaments* (comme dans n. 1), figs. 249, 254, 265; E. Bakalova, *Ossuary Church* (comme dans n. 7), fig. 95; Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 28, 56, 57, 62, 70a, 79, 102, 103.

[14] Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 30, 31, 34, 37, 44, 51, 52, 54, 59, 63, 78, 104.

[15] P. Miljković-Pepek, *Nerezi* (Belgrade 1966), pl. 2; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, vol. II (Bruxelles 1975), pls. 32, 114, 116; Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pls. 34, 68–70

[16] Mavrodinova, *Murals in Medieval Bulgaria* (comme dans n. 3), pl. 38, variante: pls. 61, 65.

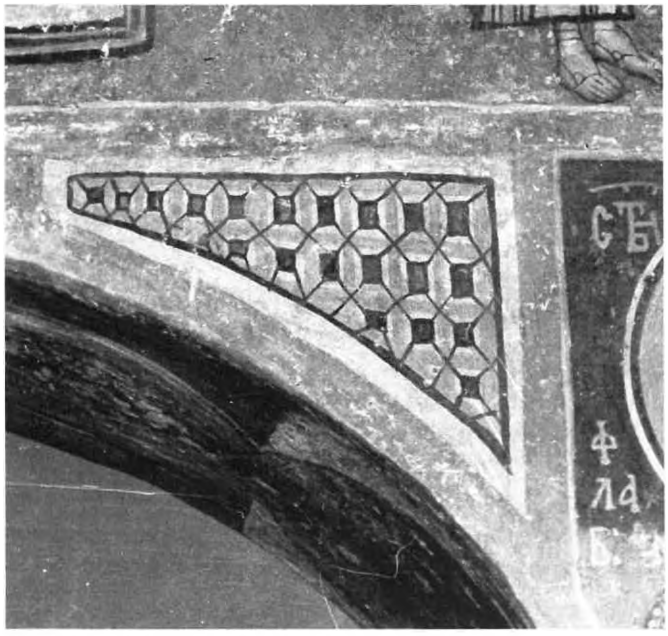
[17] O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (Londres 1948), 15 et passim.



1. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, motifs géométriques et torsade, XIIe siècle

2. Trapezitsa, près de Tărnovo, église no. 8, bande à zigzag, XIVe siècle

3. Rila, monastère, Chapelle de la Transfiguration dans la Tour de Khréliu, bande à zigzag, XIVe siècle



4. Zémén, église, réseau géométrique, XIVe siècle

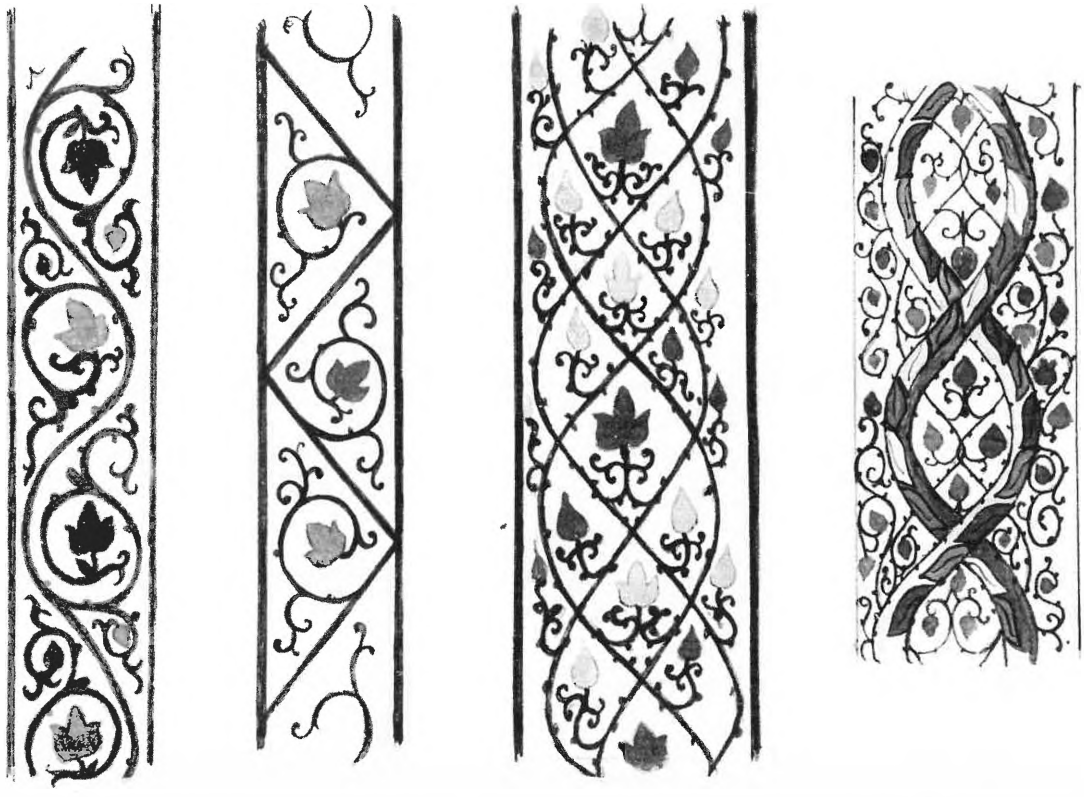
5. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, frise de lotus et palmettes, XIIe siècle

6. Dolna Kamenitsa, église de la Vierge, frise de lotus et palmettes, XIVe siècle

7. Assenova Krepost (Stanimaka), église de la Vierge Petrička, frise de palmettes, XIVe siècle

8. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, rinceau, XIIe siècle

9. Dolna Kamenitsa, église de la Vierge, rinceau, variante négative, XIVe siècle



10. Bačkovo, monastère, église-ossuaire, motifs végétaux, XIIe siècle

On Medieval Iconography in the Monastery of St. Paul near the Red Sea

PAUL VAN MOORSEL

ABOUT one hundred sixty kilometers south of Suez, hidden away in the mountains to the west of the Red Sea, lies the monastery of St. Paul. At its center is an underground cave, almost square in shape. According to local tradition, Paul of Thebes lived in this cave, and he has lain buried there since his death in A.D. 341. In the course of time a church was built up around this *locus sanctus*, partly under the ground, partly above, gradually developing into "a more or less irregular architectural unit."[1]

There are now three sanctuaries, facing roughly eastward. The one in the middle, dedicated to St. Antony, is dug out of the rock to a depth of 3.15 meters and vaulted in brick with a combination of tambour and dome some four meters in height. The paintings in this sanctuary are seldom referred to, in contrast to the other paintings in the church, which for the most part date from 1714–1715. However, I regard them as the most important paintings in the entire church. Some remarks about their iconography are therefore an appropriate contribution in honor of Professor Kurt Weitzmann.

This little sanctuary is interesting for two reasons: first because the decoration we see today was not created in one piece, and second because one phase of the decoration can be dated, a rather rare occurrence in Coptic painting.

The most important information, for our purposes, is, of course, provided by the east wall. Here, not surprisingly, we find the double composition so characteristic of this region. What is strange is that it appears, at least at first sight, that an Annunciation was inserted between the Pantokrator above (Fig. 2), and the enthroned Theotokos below (Fig. 1). However, closer investigation reveals that it is not the Annunciation but the Pantokrator that is of later date, to be precise, 1333–1334. This means that at the outset the sanctuary did not have the traditional double composition. In the apse, as we see from the scanty remains (Fig. 1), was an enthroned Theotokos between two angels in the niche, and above, by the same artist, an Annunciation. Gabriel, in the left spandrel, is in a better state of preservation than the Virgin. Between them is the spring at Nazareth, a small, domed construction. On the adjacent north wall is the head of John the Evangelist, all that remains of his standing figure. No other work by this master has survived in the sanctuary. His style is reminiscent of Master Theodoros, who was active in the monastery of St. Antony in 1232–1233. Theodoros is noted for his stencil-like method of working, with very little originality of form.[2]

The initial form of the sanctuary would in any case have afforded little opportunity for the first painter to depict a double theme. The tambour and the dome were originally pierced by three rows of windows: a row of four windows at a height of 3.64 meters; a second row of eight arched windows 27 centimeters above the first; and a third row of four round windows, following the curve of the dome 45 centimeters above the second. Thus there was no room for a Pantokrator: the desire to let in as much light as possible did not allow for this. The church, it should be remembered, at that time consisted of a number of rooms, almost all of which were underground.

Unfortunately, we can give no better dates for the first master than, by way of comparison, those of the painter Theodoros mentioned above. Certain things, however, distinguish him from Theodoros. For instance, his iconography undeniably shows a certain inventiveness, although this could be attributed to the patrons who commissioned the work. While a Theotokos as a

[1] S. Adli, "Several Churches in Upper Egypt," *MDIK* 36 (1980), 7.

[2] P. van Moorsel, "Les travaux de la Mission de Peintures Coptes à St.-Antoine," *Bulletin de la Société française d'égyptologie* 97 (1983), 27–28.

single theme is seldom found in the apse of a Coptic church, it is not beyond comprehension. The addition of an Annunciation, on the other hand, is very unusual, as is the placement of John the Evangelist in the position of honor. If the monastery of St. Paul were not so remote, we might draw parallels to Torcello,[3] dated about 1300, and other, equally well-known examples.

At some moment in time the configuration of the sanctuary of St. Antony was apparently no longer regarded as satisfactory. On the east side all three rows of windows were filled in, and on both the north and south sides one of the arched windows was permanently closed. A second painter was then brought in; to him we owe the remains of what must once have been an impressive Pantokrator (Fig. 2). This Pantokrator, shown in majesty, right hand raised, is surrounded by the Living Creatures of the Apocalypse and by two angels, one partly in and partly below the left pendentive, the other partly in and partly below the right pendentive. The Living Creatures face outward, as they so often do, while the assisting angels incline toward the Pantokrator. Of the two angels, the one on the left is the better preserved (Fig. 3). His loros calls to mind Byzantine parallels.[4] What strikes us in this composition, damaged though it is by the windows now showing through again, is the sky blue color found both inside the mandorla of the Pantokrator and on the wings of the angel on the left. Around the edge of the composition runs a Coptic inscription, which, although not completely preserved, is still sufficiently legible for us to make out the words "was completed" at the lower left,[5] and "the year of the martyrs 1050," i.e., 1333–1334, at the lower right. The actual text in between opens (there is little doubt about this) with the words "Lord, Holy art Thou [and blessed]," a quotation from the Coptic Liturgy of St. Gregory. The experts I consulted are in less agreement, however, about the rest of the inscription, with the only certainty being that it ends with "your people."[6]

But this does not complete our discussion of the work of the 1333–1334 master. As pendants to the angels depicted as attendants to the Pantokrator, the artist also painted, on the west side, two angelic beings each with six wings. Of the two, the angel on the southwest side is the better preserved (Fig. 4). Because of the rather exceptional iconography, I shall describe him in some detail. The angel is shown frontally in an almost egg-shaped ellipse whose wider end points upward. The vertical axis is the line where the east and west walls meet. All six wings are covered with eyes. Two red-ocher wings are spread out at shoulder level; two sky blue ones cover the slim body; two darker blue ones surround the oval head. Eyebrows, eyes, nose, and mouth are drawn in black. The face is light brown, with a slight flush on the cheeks. The angel holds a sword in his right hand and carries a cup in his left.

This type of six-winged being occurs in various other places along the Nile. In the south, four were depicted in Deir al Fakhoury at Esna in about 1150 in the spandrels under the central dome to the west of the sanctuary.[7] Two of these bear a sword in their right hand and a cup in their left,[8] just as at St. Paul's. The two other six-winged creatures at Esna carry, in addition to a cup, an object resembling a pennon.[9] Moreover, two of the four are also characterized by one or more animal heads next to the angelic head.[10]

It need hardly be said that these six-winged angels combine elements borrowed from various passages in the Bible: the six wings are familiar to us from the seraphim in Isaiah 6:1–4 and the Living Creatures of Revelation 4:6–8; the eyes have their origin in the cherubim in Ezekiel 10:12 and Revelation 4:6–8; the animal heads point to Ezekiel 1:10 and 10:14, and, more directly, to Revelation 4:6–8. All of these passages suggest the liturgical function of these angels. Finally, the sword belongs to the cherub who guards the entrance to Paradise (Genesis 3:24).

One final question needs to be raised: What about the cup? The cups carried by these six-winged angels are not all the same shape. Some are more richly decorated, while others, like those at Esna, are quite plain. Some are true cups; others are shaped more like bowls. Here we may be reminded of Raphael's bowl on an icon by the eighteenth-century painter Yuhanna el Armani (Fig. 5).[11] In shape this cup resembles the open incense bowl of St. Thouan, immortalized by Theodoros in the monastery of St. Antony.[12] Joseph Braun writes that open incense bowls are quite usual in Egypt.[13] In our opinion this painting by Master Theodoros may point the way to a possible explanation of the cups or bowls

[3] H. Schrade, *La peinture romane* (Cologne 1966), 115.

[4] See the four archangels painted by the second master in St. Antony, to be published in P. van Moorsel, *Les peintures du Monastère de Saint-Antoine près de la Mer Rouge* (in press).

[5] For this inscription see P. van Moorsel, *Les peintures du Monastère de Saint-Paul près de la Mer Rouge* (in press).

[6] I am grateful to Prof. R.-G. Coquin, Father Matta el Meskeen, and Prof. J. Quaegebeur for their comments.

[7] J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna* (Cairo 1975), 20–23. For the date of 1148–1149, see R.-G. Coquin, "Les inscriptions pariétales des monastères d'Esna," *BIFAO* 75 (1975), 266–268.

[8] Leroy, *Peintures des couvents* (as in note 7), pls. 54, 55.

[9] Ibid., pls. 56–59.

[10] Ibid., pls. 54–57.

[11] Coptic Museum, Cairo, inv. 3436. Cf. also an eighteenth-century triptych in the monastery of St. Antony.

[12] See Van Moorsel, *Peintures* (as in note 4).

[13] J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung* (Munich 1973), 627.

carried by angels. Let us consult some of the literary sources.

The tenth-century Mysteries of St. John describe the seraphim carrying golden bowls of incense in their hands.[14] Revelation 8:4 relates that "the prayers of the saints ascend up before God, together with the smoke of incense, out of the angel's hand." Incense bowls, of course, are connected with incense; but incense can refer to prayer. For does not Psalm 141:2 say: "Let my prayers be set before Thee as incense"? Prayers being described as incense is as much a part of the tradition as angels acting as intermediaries in prayer. Tobit 12:12 states only that Raphael brings the outpouring of prayers and presents them before the throne of God. While Yuhanna el Armani's interpretation may appear to go too far, this is not actually so. Let us look, for example, at the Vision of Patriarch Benjamin. This text, dating from the end of the seventh century, relates that Benjamin saw the prayers of monks taking part in the liturgy issuing from their mouths like incense. The roof of the church opened to let the prayers pass through, like incense, and up to heaven, where angels received the sweet-smelling prayers and carried them to the throne of God.[15] Here, then, angels are seen as intermediaries for those who pray.

Angels also sing songs of praise as part of the heavenly liturgy. The trisagion of the seraphim in Isaiah 6:1–4 is well known. We find an echo of it in the Mysteries of St. John, in which Hallelujahs are put into the mouths of the seraphim, who carry golden bowls of incense.[16] Esna offers even more specific evidence. Next to one of the six-winged angels bearing a cup the painter wrote the trisagion of the Coptic Liturgy. "Holy art Thou, Holy art Thou, Holy art Thou, Lord Sabaoth. Heavens and earth are filled with Thy Glory."[17] In fact, angels can use these objects for quite different purposes. This holds true even for censers, as we learn from a comparison of Revelation 8:4, quoted above, and Revelation 8:5, where the angel casts fire with his censer into the earth. We may conclude, therefore, that the context in which this type of object occurs is of decisive importance. In St. Paul's our six-winged angel was painted just above the altar, leaving little doubt about his function or that of his attribute. This is one of the many "golden vials" in liturgy, known to us from twenty-four other angelic beings: "golden vials, full of odors, which are the prayers of saints."[18]

Leiden University,
The Netherlands

[14] E. A. Wallis Budge, *Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt* (London 1913), 246.

[15] R.-G. Coquin, *Livre de la consécration du sanctuaire de Benjamin* (Cairo 1975), 141–145.

[16] Wallis Budge, *Coptic Apocrypha* (as in note 14), 246.

[17] Coquin, "Inscriptions pariétales" (as in note 7), 267.

[18] Revelation 5:8.

1. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, enthroned Theotokos (below) and Gabriel of the Annunciation (top left)

2. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, Pantokrator

3. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, archangel to the left of the Pantokrator

4. Monastery of St. Paul near the Red Sea, Sanctuary of St. Antony, six-winged angel with sword and cup

5. Cairo, Coptic Museum, icon of Raphael by Yuhanna el Armani

The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica

SRETEN PETKOVIĆ

FRESCOES of hermits can be found in a number of Byzantine churches of the eleventh and twelfth centuries in the eastern part of Yugoslavia. At Nerezi the katholikon of the monastery (ca. 1170)[1] contains many conspicuous depictions of hermits, and at Veljusa near Strumica the south porch of the katholikon of the monastery still has a scene showing St. Onouphrios with St. Paphnoutios in the desert (ca. 1165).[2] The cult of hermits continued to be popular in medieval Serbian painting from the end of the twelfth to the middle of the fifteenth century. Representations of hermits are prominent and numerous in the monasteries known to have been centers of strict monastic life, especially those in the vicinity of hermits' caves where individual monks spent their lives in seclusion. Fewer hermits are represented in the churches founded by rulers, and they appear mainly in the narthex.

However, the Early Christian cult of eremites did not lead the founders and painters in Serbia to include narrative scenes or cycles from the lives of hermits in the churches built during the nearly three centuries of the independent Serbian state. Even when the iconographic programs became richer at the beginning of the fourteenth century,[3] no narrative compositions of the lives of anchorites were painted. The short cycle dedicated to St. Sabas of Jerusalem in the parekklesion of Žiča (ca. 1315) is an exception,[4] but should not be taken as evidence of a new interest in hermits since the fourteenth-century painters merely restored the original paintings dating from the time of St. Sava of Serbia (ca. 1220). St. Sava obviously exercised his personal influence to ensure that his monastic namesake would be honored on the walls of the katholikon of this monastery, the foundation of his brother, King Stephen. The katholikon at Dečani (1335–1350) does not have a single scene from the lives of famous hermits, even though the walls of this large church are covered with more than twenty cycles dedicated to various personages from the history of Christianity.[5] Only on the vault in the inner narthex of the katholikon of the Serbian monastery Hilandar on Mount Athos do we find scenes representing events from the lives of eminent monks. Nearly forty in number, these frescoes date to the beginning of the nineteenth century, but reproduce the iconographic program of the wall paintings of ca. 1325.[6] This conspicuous interest in the lives of hermits at Hilandar at the beginning of the fourteenth century, however, was due to its Athonite context and does not reflect any comparable trend in contemporary painting in the mother country.

Until recently it was believed that no such scenes of hermits existed in Serbian painting. However, in 1970, conservation work in the katholikon of the monastery at

[1] R. Hamann-Mac Lean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Giessen 1963), diagrams 6, 7, figs. 36, 37.

[2] P. Miljković-Pepek, *Veljusa* (Skopje 1981), 223–224, pl. XVI. See also S. Tomeković, "Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnese," *Zograf* 12 (1981), 25–42; V. Djurić, "Les miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 et le hésychasme," in *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports du IVe Colloque serbo-grec, Belgrade 1985* (Belgrade 1987), 89–90.

[3] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo* (Belgrade 1966), 85–171; V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji* (Belgrade 1974), 53–54; S. Dufrenne, "Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle," in *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Gračanica 1973* (Belgrade 1978), 29–38.

[4] V. Petković, *Spasova crkva u Žiči* (Belgrade 1912), 6–70; M. Kašanin, Dj. Bošković, and P. Mijović, *Žiča* (Belgrade 1969), 170–172.

[5] V. Petković, *Manastir Dečani*, vol. II (Belgrade 1941), 4–20, 29–59.

[6] D. Bogdanović, V. Djurić, and D. Medaković, *Hilandar* (Belgrade 1978), 88; S. Petković, *Chilandar* (Belgrade 1989), 36–37.

Jošanica near Jagodina (modern Svetozarevo) revealed original frescoes proving that this was not the case.[7] Remains of late fourteenth-century frescoes with scenes from the lives of hermits were discovered in the upper zones of the west, and, to a lesser extent, the south wall of the narthex of this small monastic church.[8] Most of these paintings are in such a poor state of preservation that the individual figures can be recognized only with great difficulty. Therefore, the first investigators of these frescoes did not attempt to explain their content fully, concluding merely that they belonged "to a cycle concerning monastic life,"[9] or represented scenes "from the life of a hermit."[10] The meaning of one composition, however, can be established with certainty, and it provides a clue to the understanding of the entire cycle. This scene, located high on the west wall, depicts the vision of Eulogios (Fig. 1) and is the best-preserved painting in this part of the church.

The scene illustrates an episode from the fairly popular story of blessed Eulogios, an aged Egyptian hermit who had a miraculous vision. During the vigil on the eve of Easter, he saw angels singing with the monks. When the vigil was over, the angels began to distribute gifts from their baskets among the monks according to their merits. Noticing that the gifts were different, Eulogios asked why the rewards were not the same when all the monks had been present at the vigil and had sung psalms. He was told that the monks present at the service from evening to morning got gold coins, those present from midnight to morning were given silver coins, while those who sang the psalms perfunctorily received only copper coins. The monks who had read their books assiduously were rewarded with the host, and those obedient to their spiritual father were anointed with oil; those who had indulged in talk and turned their thoughts to God only upon entering the church received the fumes of incense.[11]

Many of these details can be recognized in the Jošanica fresco, despite the fact that the lower right corner has not survived. A procession of monks emerges from a building in the center of the scene and approaches three angels seated to the right (Fig. 2). A basket is clearly visible in front of the first angel, and additional baskets may have originally been painted at the feet of the other two angels, where the fresco is damaged. On the left side is an old man, obviously Eulogios, who addresses three standing angels (Fig. 3).

While the heavily damaged paintings adjacent to Eulogios's vision cannot be interpreted in detail, they do contain certain elements that permit us to infer their meaning with fair probability.

For example, the scene below and to the right of Eulogios's vision surely represents the burial of a monk (Text Fig. A). One fragment shows a white-robed saint and three monks near the lower part of a coffin containing a corpse. To the left, another fragment depicts five hermits approaching the funeral through a hilly landscape: one old monk is carried or supported by two young monks; another old hermit, accompanied by a young monk, walks before them. The composition seems to fit the iconography of the dormition of Ephrem the Syrian, whose burial is attended by feeble hermits.[12] It is more probable, however, that the composition represents the funeral of another hermit. As far as can be seen, the saint wears a short and frayed robe.[13] This could be associated with a story from the paterikon in which an old man, who had been appointed a bishop, met a hermit who told him that he had once been a bishop himself. In the time of persecutions he had offered sacrifices to the idols, then repented and fled to the desert, where he lived for forty-nine years. The hermit died after telling his story, and the bishop buried him wrapped in half of his robes.[14]

On the south wall is a fragment showing a hermit seated in a cave in a mountainous landscape (Text Fig. B). A basket hangs above his head. The other half of the composition, which is divided by a window, has perished, but if it depicted a second hermit facing the first one, the scene could have represented Paul the Theban and Antony the Great, or Makarios the Egyptian visiting Antony the Great.[15] Part of a coffin seems to be represented below the window, in which case the scene

[7] Conservation work in the monastery at Jošanica is discussed by R. Prokić, "Konzervatorsko-restauratorski radovi na arhitekturi crkve manastira Jošanice," *Saopštenja* 9 (1970), 119–128. On the lack of historical information about the monastery, cf. P. Pajkić, "O istoriji manastira Jošanice," ibid., 117–118 (with older literature).

[8] V. Djurić dated the frescoes in the Jošanica monastery to about 1400 and thought that the painters came to Serbia from the south: Djurić, *Vizantijske freske* (as in note 3), 98. The view that the Jošanica wall paintings date from the middle of the fifteenth century is not acceptable: R. Nikolić, "Prilog proučavanju živopisa manastira Jošanice," *Saopštenja* 9 (1970), 142.

[9] Nikolić, "Živopis manastira Jošanice" (as in note 8), 140.

[10] Djurić, *Vizantijske freske* (as in note 3), 98.

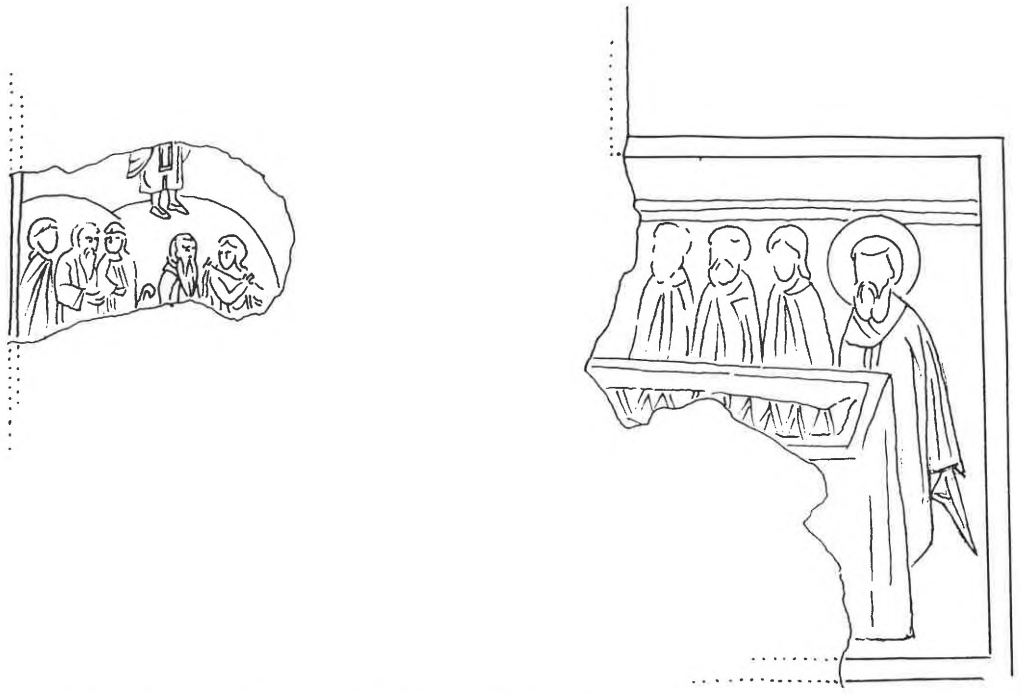
[11] *Velikiia minei chet'i, sobrannya mitropolitom Makariem', vyp.14, dekabr' den' 31* (Moscow 1914), 2566–2569; *Otechnik. Izbrannyia izrecheniia sviatykh inokov i poviesti iz zhizni ikh. Sobrannyia ep. Ignatiem Briantsaninovim*, 4th ed. (Brussels 1963), 116–117; S. Nikolova, *Paterichnite razkazi v bŭlgarkata srednovekovna literatura* (Sofia 1980), 184–185.

[12] J. Martin, "The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting," *ArtB* 33 (1951), 217–225. For a similar type of representation, see the Lefkada icon of the dormition of Hosios Sabbas (fifteenth century): *Byzantine and Post-Byzantine Art*, ed. M. Acheimastou-Potamianou and Th. Liva-Xanthaki, exhib. cat., Athens, Old University (Athens 1986), 128–129, no. 130.

[13] This part of the fresco is in a very poor state of preservation, making it impossible to identify the episode with absolute certainty, either by direct observation or with the help of a photograph.

[14] *Drevnii Paterik, izlozhennyi po glavam*, 2d ed. (Moscow 1891), 404–406. The crosses of the episcopal polystaurion are not visible on the saint's white robe. Either the black color of these crosses has faded or the hermit is shown before he has donned the episcopal vestments.

[15] *Kniga zhitii sviatykh, msc januarii* (Moscow 1864), 143b–145b; *Drevnii Paterik* (as in note 14), 113–114; Jacobus de Voragine, *The*



Text Fig. A. Jošanica monastery, narthex. Burial of a monk, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)

Text Fig. B. Jošanica monastery, narthex. Hermit in a cave, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)

might be connected with the hermit's meditations in front of a coffin.[16] Below this scene is a small fragment showing only the headless figure of a monk seated on a bench or backless chair (Text Fig. C).

The scene below and to the left of the vision of Eulogios is also in a poor state of preservation, making it difficult to decipher (Text Fig. D). A turbaned man playing a stringed instrument stands at the left of a feast scene; to the right are a richly clothed man, a haloed figure, and, at the extreme right, three young men. Above these figures is an edifice on whose roof is a half-naked female figure with upraised hands. This could be a scene from the story of the girl who had formerly helped the hermit fathers, but was compelled by poverty to become a prostitute; she was then persuaded by John Kolobos to return to a virtuous life.[17] It is possible that the half-nude female figure is the personification of sin, and the house on which she is posed is a brothel. In any case, the composition is certainly associated with some such story emphasizing a hermit's readiness to enter even a den of vice to redeem a strayed soul with his eloquence.[18]

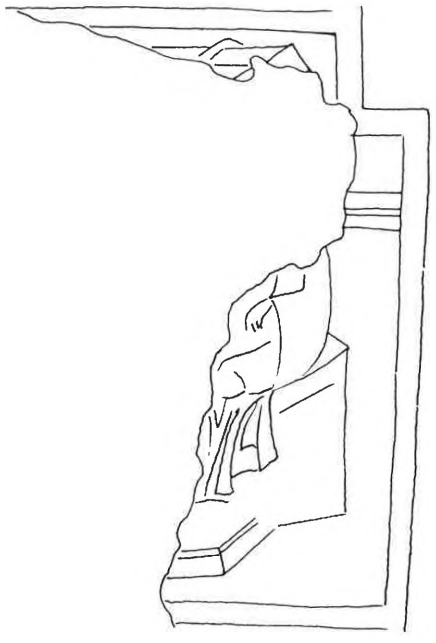
The literary source of the events from the lives of Egyptian hermits illustrated in the monastery at Jo-

Golden Legend (New York, London, and Toronto 1948), 89; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III, pt. 1, *Iconographie des saints* (Paris 1958), 101; vol. III, pt. 3 (Paris 1959), 1051–1053; *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, trans. G. Shäfer (Munich 1960), 161.

[16] The best-known, but by no means only, example of such a composition is St. Sisoes above the grave of Alexander the Great; R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen* (Vienna 1971), 83–112.

[17] *Drevnii Paterik* (as in note 14), 255–257.

[18] See H. J. Magoulias, "Bathhouse, Inn, Tavern, Prostitution and the Stage as Seen in the Lives of the Saints of the Sixth and Seventh Centuries," Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ. 38 (1971), 240–246.



Text Fig. C. Jošanica monastery, narthex. Part of an unidentified composition, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)

šanica is the paterikon, which contains the sayings of Egyptian hermits and accounts of instructive incidents from their lives and of visions they had in their periods of seclusion.[19] Beginning in the fourth or fifth century, when the paterikon was compiled, these collections of interesting and didactic, usually brief, compositions became popular not only in monastic circles, but also among the broader public. Hence several collections of eremitical stories appeared: Azbučno-Jerusalimskij (Ἀποφθέγματα τῶν ἁγίων γερόντων), Egyptian (Ἡ κατ' Αἴγυπτον τῶν μοναχῶν ἱστορία), Roman (*Dialogi de vita et miraculis patrum Italicorum et aeternitate animarum* / Διάλογοι ἱστορικοὶ περὶ πολιτείας διαφόρων πατέρων ἐν τῇ Ἰταλίᾳ διαλαμψάντων), Sinaian (Λειμὼν πνευματικός), Skitskij (Ἀνδρῶ ἁγίων βίβλος), and the so-called Svodnij (Synthetic) Paterikon offer unified selections.[20] It is thought that the first Old Slavonic translation of these stories was from a copy of the Synthetic Paterikon, perhaps as early as the ninth century.[21]

The five scenes in the katholikon at Jošanica (there must have been several others) are not parts of a cycle dedicated to the life of a particular hermit, as at Žiča, but illustrate various specific events from the lives of monks which are described precisely in the Skitskij Paterikon. In any case, the vision of Eulogios is derived from the Skitskij Paterikon,[22] although it was also included in the so-called Synthetic Paterikon,[23] and in some collections of a more general type.[24]

At Jošanica the scenes with Egyptian anchorites are in the narthex. Presumably similar scenes existed in the narthexes of other churches in Serbia and elsewhere at the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century, but unfortunately such frescoes, which probably had rich iconographic programs, as at Ravanica and Manasija (Resava), are no longer extant.[25]

Proof of the popularity of Egyptian hermits in the Serbian state at the end of the fourteenth century can be found in the frescoes preserved in the village church of Ramaća,[26] which include eleven busts of Egyptian hermits—Paul the Theban, Paphnoutios, Paisios, John Kolobos, John Klimax, Akakios Klimax, Makarios the Egyptian, Dositheos, Pachomios, Paul the Simple, Abramios—in the medallions above the standing figures on the north and south walls of the nave (Figs. 4 and 5). These saints have in common the fact that they were all renowned hermits from the Egyptian desert Thebaid,[27] but their lives also overlapped in other,

[19] Dj. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova* (Belgrade 1974), 208–211; Nikolova, *Paterichnite razkazi* (as in note 11), 5–144 (with older literature).

[20] Nikolova, *Paterichnite razkazi* (as in note 11), 7–17 (with older literature); *Slovar' knizhnikov i knizhnosti drevnei Rusi*, vol. I, ed. D. S. Lichachev (Leningrad 1987), 299–325.

[21] V. S. Preobrazhenskii, *Slaviano-russkii skitskii Paterik* (Kiev 1909), 146–164; S. Nikolova, "Rannite starobŭlgarski prevodi na Paterichnite sbornici," in *Iubileen sbornik Konstantin Kiril Filosof* (Sofia 1969), 219–236; Nikolova, *Paterichnite razkazi* (as in note 11), 19–22.

[22] Some of the many examples are the manuscripts from the collection of the Troitse-Sergievskaia lavra, now in the Russian State Library (formerly Lenin Library) in Moscow: no. 704 (first half of the fifteenth century), 23r–23v; no. 701 (1469) 256v–258r; no. 705 (middle of the sixteenth century), chaps. 28–29.

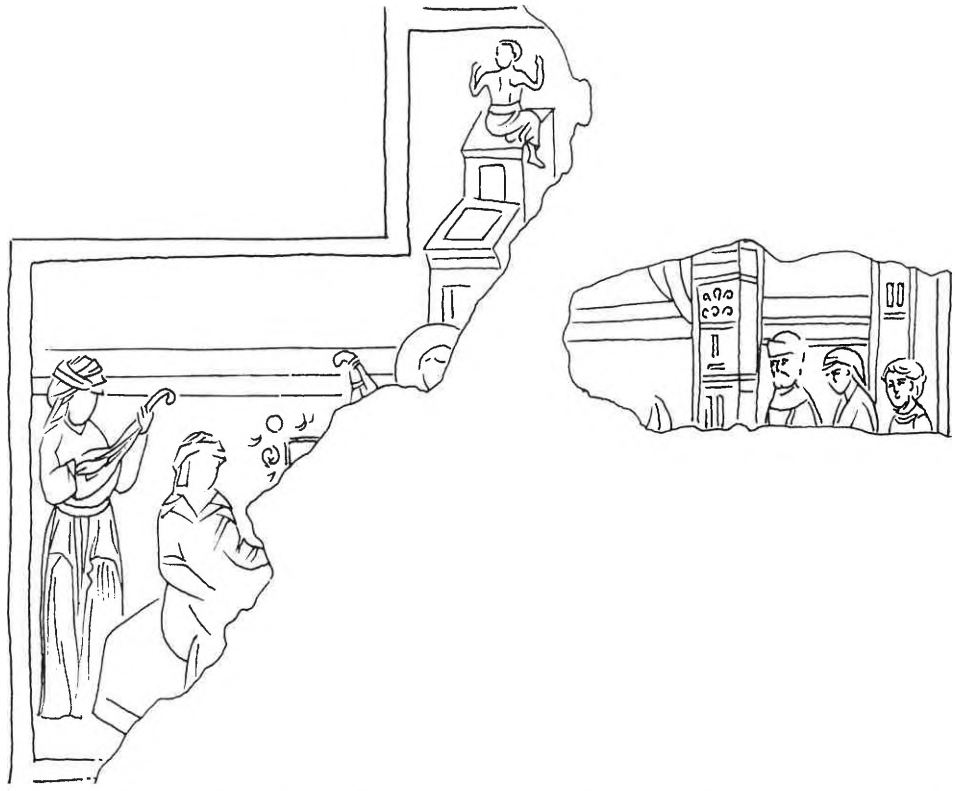
[23] In manuscript no. 418 of Hilandar monastery, 13r–13v. See also Nikolova, *Paterichnite razkazi* (as in note 11), 147–396.

[24] P. V. Nikitin, "Grecheskii 'Skitskii' Paterik i ego drevnii latinskii perevod," *VizVrem* 22 (1916), 135; V. S. Preobrazhenskij, *Skitskii Paterik* (as in note 21), 161–163, 167–169. Stories of Egyptian hermits are also included in manuscripts with various texts in the monastery of Hilandar. See D. Bogdanović, *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara* (Belgrade 1978), manuscript nos. 87, 168, 278, 453, 455, 458, 467 and others. Some Russian manuscripts with various texts also include the vision of Eulogios: manuscripts from the Troitse-Sergievskaia lavra, now in the Russian State Library in Moscow, nos. 489, 452a (first half of the sixteenth century), 515, 468a (sixteenth century), 577, 210a–212a (sixteenth century) (for this information I am obliged to my colleague G. I. Vzdornov). The vision of Eulogios also appears in Bulgarian manuscripts.

[25] There are frescoes from ca. 1725 in the narthex of the katholikon of the monastery at Ravanica; there are only some fragments in the katholikon at Manasija (Resava). V. Petković, *Ravanica* (Belgrade 1922), 64; M. Ćorović-Ljubinković, "Daskal Stefan," in *Manastir Ravanica* (Belgrade 1981), 175–176; R. Zarić, "Ostaci fresaka u priprati Manasije," *Saopštenja* 24 (1992), 99–112.

[26] D. Mihailović, "Crkva u Ramaći. Novi spomenik slikarstva Moravske škole," *Saopštenja* 1 (1956), 147–155; B. Knežević, "Crkva u selu Ramaći," *Zbornik za likovne umetnosti* 4 (1968), 121–166; G. Babić, "O portretima u Ramaći i jednom vidu investiture vladara," *Zbornik za likovne umetnosti* 15 (1979), 151–177.

[27] A similar choice was made in the monastery of St. John the Baptist near Serres in Greece. In the narthex were painted between 1333 and 1345 Sts. Macarius of Rome, John Kolobos, Sisoes, Ammon, Makarios the Egyptian, Makarios of Alexandria, Gerasimos, and Elesbaan; A. Xyngopoulos, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας (Thessalonike 1973), 13–15, pls. 9–11.



Text Fig. D. Jošanica monastery, narthex. Monk at a feast, end of the fourteenth century (drawing: D. Todorović)

more specific ways. John Kolobos, who does not appear in any other painting of this period in Serbia, was a friend of Paisios (Fig. 5), who also appears in one of the medallions;[28] Akakios Klimax is represented next to John Klimax (Fig. 6), who described Akakios's merit in his famous work, *The Heavenly Ladder*;[29] Pachomios and Makarios the Egyptian were Paphnoutios's disciples,[30] while Paul the Simple and Paphnoutios (Fig. 5) were Antony's disciples.[31]

The choice of these hermits in the church of Ramaća was also influenced by the paterikon, in which they are the main characters. Since the paintings at Ramaća date from 1392/1393,[32] it would seem that the paterikon was especially popular in Serbia in the last decades of the fourteenth century. The Serbian copies of this work seem to corroborate this assumption. Some of the extant manuscripts of the paterikon date from the thirteenth century (Paterikon of Peć) and from the beginning of the fourteenth century, but it was in the last decades of the fourteenth century that an exceptionally large number of manuscripts originated.[33] For example, a third of all the paterika preserved at Hilandar date from this brief period.[34]

We might wonder what stimulated this intensive copying of the paterika in Serbia in the decades immediately preceding and following the Battle of Kosovo (1389). The answer is simple: it was due to the presence of monks—strict hermits, the so-called Sinaites—who fled from the south and east to the safe region of Serbia after the battle on the river Marica in 1371. These followers of Gregory the Sinaite, including Romilo of Ravanica and Gregory the Younger Sinaite, were joined by other monk-hermits, who adopted hesychasm, the Sinaite spiritual ideals, and followed that way of life.[35]

[28] E. Amelineau, "Vie de Jean Kolobus: Histoire des monastères de la Basse-Egypte," *Annuaire du Musée Guimet* 25 (1894), 316–413.

[29] *Biblioteca Sanctorum*, vol. I (Rome 1961), 140–143; *Sveti Jovan Lestvičnik, Lestvica,* trans. D. Bogdanović (Belgrade 1963), 53.

[30] *Historia Monachorum in Aegypto*, ed. A.-J. Festugière (Brussels 1961), 123–128; *LChrI* VIII (1976), 109, s.v. "Pachomius von Theben"; *LThK* III (1963), 34.

[31] *BHG* II (1958), 186; *LChrI* V (1973), 205–207, s.v. "Antonius Abbas"; *LChrI* VIII (1976), 146, s.v. "Paulus."

[32] Babić, "O portretima u Ramaći" (as in note 26), 172.

[33] B. Cvijetić, "Zapisi u crkvi sv. Nikole u Nikoljcu kod Bijelog Polja," *Zbornik za istoriju Južne Srbije i susednih oblasti* 1 (1936), 211; V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije I deo* (Zagreb 1955), 68–71; V. Mošin, "Rukopisi Pećke patrijaršije," *Starine Kosova i Metohije* 4–5 (1968–71), 105–108; B. Jovanović, "Pećki Paterik. Tri jezičke redakcije slovenskog prevoda Skitskog Paterika," *Slovo* 24 (1974), 139–188.

[34] D. Bogdanović, *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara* (Belgrade 1978), manuscript nos. 418, 421, 647, 758/VII, 758/VIII 739/V, 760/V.

[35] V. Marković, *Pravoslavno monaštvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji* (Sremski Karlovci 1920), 126–128; V. Rozov, "Sinaitsy v Serbii v XIV veke," *BSl* 1 (1929), 16–21; M. Vasić, "L'hésychasme dans l'Église et l'art des Serbes du Moyen Age," in *L'art byzantin chez les Slaves*, vol. I, pt. 1 (Paris 1930), 110–123; L. Pavlović, *Kultova lica kod Srba i Makedonaca* (Smederevo 1965), 195–202; A. E. Tahiaos, "Izihazam u doba kneza

In the last decades of the fourteenth century the Sinaites established themselves in several monastic centers where, as resolute followers of hesychasm, they set the example of a more rigorous mode of life.[36] To this end they propagated the use of didactic books that gave examples of the perfect monastic life, which were consequently frequently copied. The paterikon was especially useful in this respect because it gave accounts of the virtuous lives of hermits from Mount Sinai and Egypt.

This increased interest in Egyptian hermits at the end of the fourteenth century was reflected in Serbian painting in two ways. First, well-established monks, such as Antony the Great, Theodosios Koinobiarches, and Sabas of Jerusalem were depicted alongside little-known or obscure monk-hermits, such as John Kolobos, Akakios Klimax, Paul the Simple, Dositheos, and Paphnoutios. Second, scenes from the lives of famous Sinaite hermits based on the paterikon were represented in the narthex of the katholikon of Jošanica, and probably in other narthexes where the wall decoration has been destroyed, with each hermit accorded one scene depicting a typical moment from his life. The result is a cycle of specifically Egyptian hermits.

The representations of Egyptian hermits in the churches of the Morava region show that the Sinaites had considerable influence not only in literature, but also in the selection of subject matter for contemporary church painting. Since the iconographic repertory of the bema and naos had been largely fixed for centuries, these new hermit cycles were consigned to the narthex. However, even in naos frescoes of the last decades of the fourteenth century we see a greater number of monks (including a few Egyptian ones) in the lowest zone and in the medallion zone, again testifying to the increased influence of the Sinaites and, in general, of the more rigorous monastic circles in Serbia.

The cycle of the lives of Egyptian hermits, as it appears in the katholikon of Jošanica at the very end of the fourteenth century, is unique not only in Serbian painting, but also in the Orthodox world of that time. One example comparable to Jošanica is the small cycle of St. Gerasimos painted at almost the same time, in the 1360s, in a monastic church at Ivanovo in Bulgaria.[37] While the theme of that cycle can be explained as a reflection of the increased influence of hesychasm on Bulgarian monastic circles and Bulgarian art,[38] the life of a single eminent monk was chosen by the artist, or rather the founder, to illustrate the exemplary life of the early hermits. The frescoes in the narthex in the church at Jošanica, on the other hand, are a kind of illustration of the text of the Svodnij or Synthetic Paterikon, as if they were miniatures from a manuscript magnified and transferred to the wall.

It is interesting that the vision of Eulogios also achieved considerable popularity in Russia, although a century later. The earliest dated Russian example of the vision of Eulogios, in addition to a few sixteenth-century icons (Fig. 7),[39] is a fresco of 1502 in the Pherapontov monastery near Vologda.[40] The iconography of the Russian representations of the vision of Eulogios is considerably different from the earlier Jošanica painting, so it is clear that the sixteenth-century Russian painter relied on the text of the paterikon rather than on a painter's pattern from the south Slavonic region. The Russian iconographic schemes are much more narrative in nature and tend to illustrate literally each detail from the vision of Eulogios. It is not surprising that this subject first appeared in monastic churches in the north, where the monastic communities were famed for their strictness and self-denial.[41]

The appearance of these subjects in the painting of the churches of the Morava region shows that it is also necessary to study the influence of these strict monastic ideals on stylistic trends at the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth centuries. In discussing the painting in churches of the Morava region,

---

Lazara," *Zbornik o knezu Lazaru* (Belgrade 1975), 98–103; D. Bogdanović, *Istorija stare srpske književnosti* (Belgrade 1980), 201–204; Amfilohije, "Sinaiti i njihov značaj u životu Srbije XIV i XV veka," in *Manastir Ravanica* (Belgrade 1981), 101–134; J. Tarnanidis, "Les relations serbes avec le centre hésychaste du Mont Sinaï au XIVe siècle," in *L'art de Thessalonique* (as in note 2), 137–141.

[36] Pavlović, *Kultova* (as in note 35), 195–202; Amfilohije, "Sinaiti i njihov značaj" (as in note 35), 116–132.

[37] A. Vasiliev, *Ivanovskite stenopisi* (Sofia 1953), 36–37; E. Bakalova, "Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo," *Zbornik za likovne umetnosti* 21 (1985), 105–122.

[38] E. Bakalova, "La société et l'art en Bulgarie au XIVe siècle (L'influence de l'hésychasme sur l'art)," in *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*, vol. II (Bucharest 1975), 33–39; eadem, "Kăm văprosa za otrazhenieto na isikhazma vъrhu izkustvoto," *Sbornik Tărnovska knizhovna shkola* 1 (1974), 373–389; eadem, "Life of St. Gerasimus" (as in note 37), 119–121.

[39] A. I. Nekrasov, *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo* (Moscow 1937), 268, fig. 189; V. I. Antonova and N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia gallereia*, vol. II (Moscow 1963), 644, fig. 84; G. H. Hamilton, *The Art and Architecture of Russia* (Harmondsworth 1975), 108, fig. 60:a.

[40] V. Georgievskii interpreted the scene of the vision of Eulogios as the vision of Brother Leontias: *Freski Ferapontova monastyria* (St. Petersburg 1911), 13; I. Danilova and G. V. Popov, among others, justly think that it is in fact the vision of Eulogios: I. Danilova, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery* (Moscow 1970), 8, fig. 141; G. V. Popov, *Zhivopis' i miniatiura Moskvy serediny XV–nachala XVI veka* (Moscow 1975), 101, 103, fig. 170.

[41] On hesychasm and art in Russia, see N. K. Golezovskii, "Poslanie ikonopistsu i otgoloski isikhasma v russkoi zhivopisi na rubezhe XV–XVI vv.," *VizVrem* 26 (1965), 219–238; N. K. Golezovskii, "Isikhasm i russkaia zhivopis' XIV–XV vv.," *VizVrem* 29 (1968), 176–210. See also A. E. Tachiaos, "Hesychasm as a Creative Force in the Field of Art and Literature," in *L'art de Thessalonique* (as in note 2), 117–120.

scholars usually concentrate on the secular character, stylistic refinement, and lyrical atmosphere of the frescoes at Ravanica, Kalenić, and Resava.[42] However, in addition to those trends, which we might call mainstream, there were also minor currents such as those manifested at Jošanica and Ramaća in which less attention was devoted to the beauty of artistic expression. While the frescoes of Ravanica, Kalenić, and Resava reflect the aesthetic ideals of the rulers and higher nobility, churches like Jošanica and Ramaća express the views of the more rigorous monastic communities closer to the hesychasts.

[42] Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo* (as in note 3), 175–184, 188–194, 196–203; Djurić, *Vizantijske freske* (as in note 3), 92–95, 99–104.

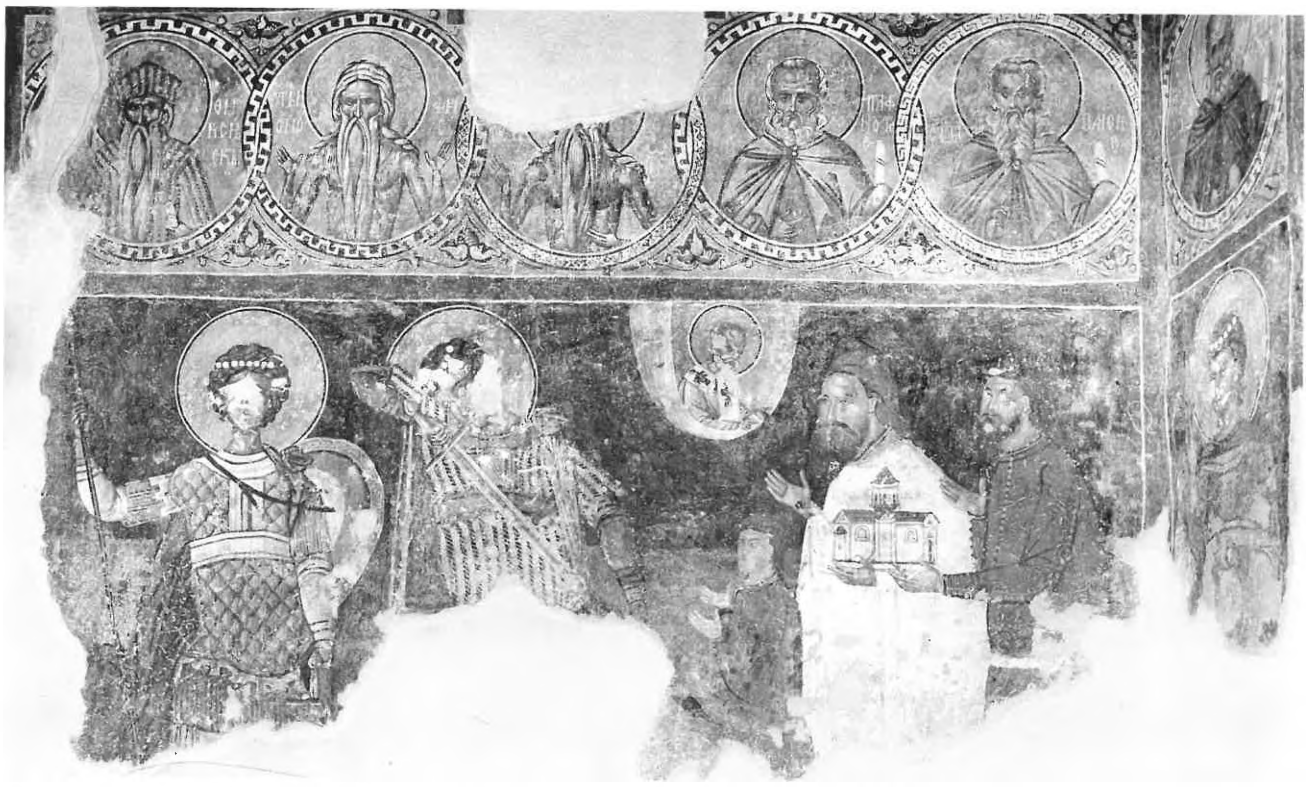
The Sinaites were not interested in representations of the luxuries of this world or in the beauty of artistic style; rather, they aspired to introduce into their monastic communities scenes and figures symbolizing their spiritual ideals. The newly discovered frescoes in the narthex of the katholikon of Jošanica and the wall paintings at Ramaća show clearly that their influence on the painting, and particularly on the iconography, of that period was not negligible.

University of Belgrade

1. Jošanica monastery, narthex. Vision of Eulogios, end of the fourteenth century

2. Detail of Fig. 1. Three angels

3. Detail of Fig. 1. Eulogios with three angels



4. Ramaća monastery, south wall. Donors, warrior saints, and hermits, ca. 1392/1393

5. Detail of Fig. 4. St. Paphnoutios and St. Paisios, ca. 1392/1393

6. Ramaća monastery, south wall. St. John Klimax, ca. 1392/1393

7. Moscow, Tretyakov Gallery, icon of the Vision of Eulogios, 1565–1596

Une école de peinture gréco-orientale du haut Moyen Age en Cappadoce

NICOLE THIERRY

EN CAPPADOCE, là où le fait rupestre a permis la conservation d'un grand nombre de monuments, à peu près toute la production artistique nous est parvenue, de l'Antiquité à l'époque turque.

Dans les monuments byzantins des Xe et XIe siècles, nous avons pu identifier des écoles et des ateliers de peintures.[1] Ces dernières années, nos recherches nous ont permis d'étendre notre connaissance du haut Moyen Age. En effet, les témoins sont relativement nombreux à pouvoir être datés du VIe au début du VIIIe siècle.[2] Bien que le répertoire iconographique et stylistique soit très varié, la peinture murale de cette époque parait relativement homogène. Le vocabulaire ornemental, plus ou moins orientalisé présente des points communs d'un décor à l'autre, si bien qu'on distingue des parentés à plusieurs degrés.

Parmi ces décors d'églises, se détache un petit groupe que nous avons attribué à une école *gréco-orientale*,[3] caractérisée par la place très large faite aux ornements, et par la schématisation décorative particulière de ceux-ci. Quatre des cinq monuments qui nous intéressent se trouvent répartis dans le voisinage ou dans le village de Maçan-Avcılar, l'antique Matiane.[4]

Les peintures les mieux conservées sont celles de l'église du stylite Nicétas, du vallon de Kızıl Çukur.[5] Elles correspondent à un programme dogmatique, qui comprend la Théotokos sous une croix dans l'abside, la Crucifixion à l'arc triomphal, montrée par le Prodrome et encadrée par les apôtres sous deux séries d'arcatures symétriques (Fig. 1). Dans l'église des Saints-Pierre-et-Paul du vallon de Meskendir, il s'agissait d'une série homogène d'icônes votives.[6] A 20 kilomètres environ, près de Cemil, à Hagios Stéphanos, le programme d'icône est disparate.[7] Dans Maçan, l'église funéraire de Karşı becak ne conserve plus d'images figurées[8] alors que l'église sous les tombeaux, à peu près détruite, présente des traces de quelques images de saints, dont la Vierge sous la croix absidale d'une chapelle annexe.[9]

Ces églises correspondent à une dévotion particulière, les saints sont en petit nombre et l'imagerie est consacrée à la Vierge et au Christ Sauveur. Quel que soit le programme figuré, on constate l'existence d'un culte particulier de la croix comme signe du Christ. Celle-ci se trouve, en effet, dans la conque absidale à la place du Christ en gloire; elle couvre les voûtes et les plafonds sur un fond de rinceaux de vigne; enfin, elle se voit au centre de panneaux votifs, encadrée par des arborescences.

[1] Cf. l'école d'Ihlara, N. et M. Thierry, *Nouvelles églises de Cappadoce* (Paris 1963), 218–220; N. Thierry, "Un atelier de peintures du début du Xe siècle en Cappadoce: l'atelier de l'ancienne église de Tokalı," *BAntFr* (1971), 170–178; eadem, "Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XIe siècle d'après une inscription," *JSav* (1968), 45–61; tous les deux rééd. dans eadem, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s.* (Londres 1977), nos. IV, XII. Pour un atelier du début du Xe siècle (églises de Çökek et Kiliclar), eadem, "Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982)," *Byzantion* 54 (1984), 339–350. Encore inédit, un atelier du XIe siècle (églises du Pigeonnier de Kiliclar et de la citerne de Maçan), et bien connu, l'ensemble des trois églises à colonnes de Göreme, G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, vol. I (Paris 1925), 377–473.

[2] Ils complètent nos études antérieures, N. Thierry, "Les peintures murales de six églises du haut Moyen Age," *CRAI* (1970), 444–479; eadem, "Monuments de Cappadoce de l'Antiquité romaine au Moyen Age byzantin," dans *Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia* (Galatina 1981), 39–73; eadem, *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavusin*, vol. I (Paris 1983); notre deuxième tome est paru en 1994.

[3] Terme emprunté à l'archéologie de l'Antiquité. Sur le phénomène, P. Amandry, "Objets orientaux en Grèce et en Italie aux VIIIe et VIIe siècles av. J.-C.," *Syria* 35 (1958), 73–109 (105–109).

[4] Connue par la *Passio Prior* de Hiéron, vigneron de Matiane, *ActaSS*, 65, *Novembris*, III, éd. P. Peeters (Bruxelles 1910), 325–338. Illustrée par une dizaine de tombeaux gréco-romains et par des églises du haut Moyen Age et du XIe siècle: N. Thierry, "Les tombeaux rupestres," *Histoire et archéologie, dossiers* 63 (La Cappadoce aux surprenantes richesses) (mai 1982), 20–23; eadem, "Découvertes à la nécropole de Göreme," *CRAI* (1984), 656–691. Compléments à paraître, à partir de notre dossier *Matiane*.

[5] Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), vol. II, chap. XII.

[6] Ibid., vol. II, chap. XIV.

[7] Ibid., vol. I, 1–33.

[8] Thierry, "Matériaux nouveaux" (comme dans n. 1), 318–320.

[9] Publication à paraître; schéma absidal dans Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), vol. II, fig. 77.

A ces cinq décors, s'ajoutait vraisemblablement un sixième dans le vallon de Güllü dere, recouvert par des peintures datant de 913–920, mais ce qui en réapparait sous la seconde couche n'apporte qu'une documentation réduite.[10]

Ces églises se singularisent non seulement par leurs champs d'ornements mais aussi par l'harmonie des couleurs où dominent les ocres rouges et jaunes. Les fonds jaunes d'Hagios Stéphanos, les fonds or et safran de l'église de Nicétas, les fonds blancs des deux églises de Maçan, de celle de Meskendir et du premier décor de Güllü dere, donnaient à ces ensembles le coloris de certaines chapelles coptes ou de tombeaux antiques.[11] Ces teintes ont des correspondances dans l'art du haut Moyen Age, celui des tissus byzantins et celui des miniatures orientalisantes d'Occident.[12]

Le développement et le style de ces décors permettent des comparaisons plus précises.

En premier lieu, les champs d'ornements rappellent la conception des pavements mosaïqués, qu'ils soient en panneaux ou encadrés comme des tapis (Fig. 1; Schéma 1:a).[13] A propos de la croix sur rinceaux de vigne à la voûte de l'église no. 3 de Mavrucan, nous avions cité comme antécédent la mosaïque de Mar Gabriel de Qartamin, dans le Tur Abdin, due à la générosité d'Anastase (491–518).[14] L'analogie en miroir des pavements et des plafonds et voûtes est amplement illustrée par les exemples cappadociens, la série qui nous intéresse ici n'en constituant qu'une variété.[15]

Le thème de la grande croix gemmée sur fond de rinceaux stylisés (Fig. 1) semble avoir été fréquent, puisqu'en dehors de nos cinq églises, on le voit encore à la nef sud de l'église de Joachim et Anne (Schéma 1:a) et à la voûte de l'église no. 3 de Mavrucan. Il n'est qu'un enrichissement d'un mode fréquent de couverture des églises de Cappadoce.[16] Compte tenu de la symbolique qui s'attache à la vigne, il peut être considéré comme une évocation du paradis, ce que confirme encore, dans quelques cas, la présence d'animaux, capridés, lièvre et perdrix (Schéma 1:a), oiseaux ailleurs.[17] Le sujet ne se retrouve guère en d'autres régions; citons cependant le programme des mosaïques paléochrétiennes de Santa Maria della Croce qui comprend, dans la coupole, une croix sur fond étoilé, entourée de rinceaux avec grappes de raisin et grenades.[18] Ce type de champ décoratif dont les églises rupestres ont conservé un bon nombre d'exemples, devait être connu dans le reste du monde byzantin, puisqu'on le voit, en réduction, sur la poignée d'une épée dits "byzantino-lombarde" du Musée du haut Moyen Age de Rome (Schéma 1:b)[19] et sur un chapiteau du VIIIe siècle de Santa Maria d'Aurona de Milan.[20]

En art monumental c'est, d'une part, en Orient sassanide puis omeyyade,[21] d'autre part, en Occident byzantinisé et pré-roman que nous rencontrons le plus d'exemples de décors couvrants,[22] alors que dans la production byzantine, ils appartiennent surtout aux arts mineurs, tissus et bijoux.[23]

Dans les monuments cappadociens où voûtes, pla-

[10] Ibid., vol. I, 173–180, pls. 57:c, 59:a, 89. Là se trouvait un petit cycle christologique.

[11] Ibid., pl. 7. Autres exemples dans *Arts de Cappadoce* (Genève 1971), pls. 74–76.

[12] Exemples dans W. F. Volbach, *Early Decorative Textiles* (Londres et New York 1969), 107–115 (notamment le tissu au monogramme d'Héraclius); P. Verzone, *L'art du haut Moyen Age en Occident, de Byzance à Charlemagne* (Paris 1975), 144–149, 205 (manuscrits mérovingiens dont ceux de Luxeuil, Epîtres de Paul à Würzburg).

[13] Les trois parties du plafond de Hagios Stéphanos: rinceaux, caissons et entrelacs sont particulièrement évocateurs: Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), pl. 2; autres exemples: l'église de Kavaklı dere et la nef nord de l'église de Joachim et Anne (ibid., pls. 115:a, 196:a), et Mavrucan no. 3 (cf. n. 11).

[14] Les vignes s'échappent de quatre canthares et le tapis est encadré par une large bande ornée de chevrons et feuilles de lierre, N. Thierry, "Art byzantin du haut Moyen Age en Cappadoce. L'église no. 3 de Mavrucan," *JSav* (oct.–déc. 1972), 233–269, figs. 4–6, 12, 13; E. J. W. Hawkins et M. C. Mundell, "The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon, and Mar Gabriel near Kartmin," *DOP* 27 (1973), 279–296, figs. 7–17 (la mosaïque serait due à des ouvriers envoyés par l'empereur en 512, p. 280).

[15] Nous avons déjà décrit le cas de Balkan deresi no. 1, N. Thierry, "Peintures paléochrétiennes en Cappadoce. L'église no. 1 de Balkan dere," dans *Synthronon. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples* (Paris 1968), 53–59; et celui de Güllü dere no. 5, eadem, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), 187, pls. 90:c, 92:a. En Isaurie, les plafonds d'Al Oda en sont d'autres exemples, N. Thierry, "Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie," *JSav* (avril–juin 1976), 95–101, 110–119. Plus rarement conservé dans les monuments construits, comme à Saint-Georges de Salonique, H. H. Peirce et R. Tyler, *L'art byzantin,* vol. II (Paris 1934), pl. 144.

[16] N. Thierry, "La croix en Cappadoce. Typologie et valeur représentative," dans *Le site monastique copte des Kellia. Actes du Colloque de Genève, 13–15 août 1984* (Genève 1986), 197–212, pls. I–VIII.

[17] Dans l'église de Meskendir, Thierry, "Peintures murales" (comme dans n. 2), no. 2, fig. 5; et à Hagios Stéphanos, Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), pl. 7 (on remarque là que des grenades sont mêlées aux grappes de raisin).

[18] G. Bovini, "I mosaici di S. Maria della Croce di Casaranello," *CorsiRav* 11 (1964), 35–42; attribuée au milieu du Ve siècle et peut-être due à des artistes orientaux. Le monument est à 42 kilomètres de Lecce.

[19] Attribuée au VIIe siècle, C. Carducci, *Bijoux et orfèvrerie antiques* (Fribourg et Milan 1963), 74, pl. 75:b. Le motif de chevrons curvilignes analysé dans nos églises se retrouve sur les cornes d'abondance de l'objet, si bien qu'on peut se demander si cette oeuvre n'est pas purement byzantine, plutôt que byzantino-lombarde, W. F. Volbach, "Die langobardische Kunst und ihre byzantinischen Einflüsse," dans *La civiltà dei Longobardi in Europa, Cividale del Friuli, 27–28 maggio 1971* (Rome 1974), 141–155 (146, pl. IX:2).

[20] *DACL* IX.2, fig. 7173; Verzone, *L'art du haut Moyen Age* (comme dans n. 12), 203. Schéma dans N. Thierry, "Peintures murales" (comme dans n. 2), fig. 22.

[21] R. Ghirshman, *Parthes et Sassanides* (Paris 1962), 187–189; V. Siskin, "Les décorations architecturales du Palais de Varaxsa," *Travaux du Département Oriental, Musée de l'Ermitage* 4 (1947), 225–292; R. W. Hamilton (et O. Grabar), *Khirbat al Mafjar* (Oxford 1959); D. Schlumberger, *Qasr El-Heir el Gharbi* (Paris 1986).

[22] Art des Lombards et des Wisigoths surtout, A. Peroni, *Pavia, Musei civici del Castello Visconteo* (Bologna 1975), 24–29; P. Verzone, *L'arte preromanica in Liguria* (Turin 1945), pls. 15, 27, 48, 59; P. de Palol et C. Ripoll, *Les Goths* (Paris 1990), 206–238.

[23] Peirce et Tyler, *L'art byzantin* (comme dans n. 15), vol. I (1932), pls. 180–183; vol. II (1934), pls. 189, 192, 193, 199; G. M. Fitzgerald,

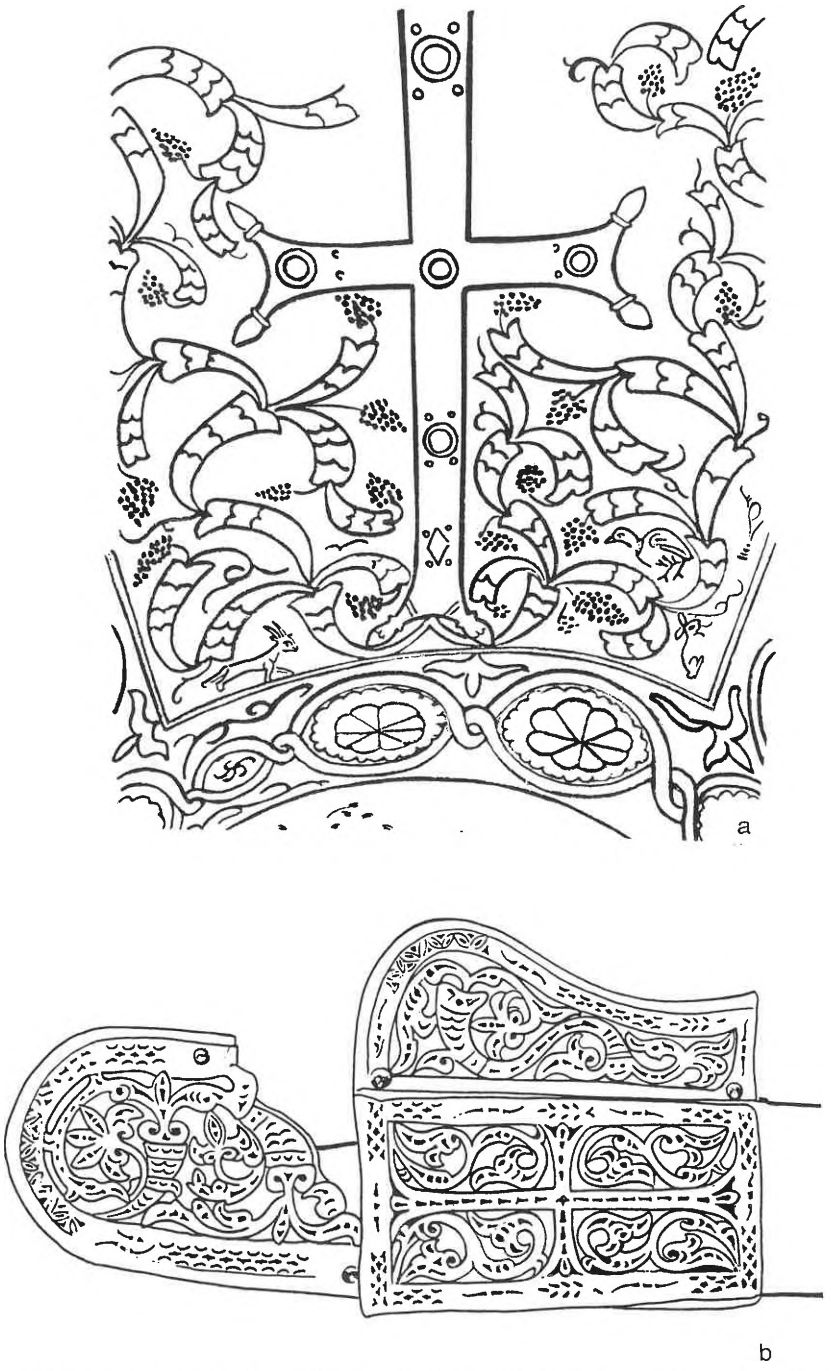


Schéma 1. Croix sur fond de rinceaux stylisés: *(a)* voûte sud de l'église de Joachim et Anne; *(b)* épée byzantino-lombarde de Castel Trosino

fonds et parois sont couverts de champs d'ornements, il s'agit d'un art pariétal dans la suite artistique du Proche Orient antique,[24] suite dont nous manquent bien des chaînons; nous ne savons rien, par exemple, de la décoration murale des innombrables églises de Syrie et de Palestine. Quoi qu'il en soit, le répertoire de nos églises cappadociennes comprend quelques motifs orientaux, palmettes et série de coeurs, et surtout des interprétations imaginatives de motifs classiques et hellénistiques, cornes d'abondance, rinceaux de vigne et plumes de paon. Quelques motifs banaux de cercles entrecroisés et de frises de zigzag de feuilles en forme de fuseau sont également interprétés.

La schématisation décorative est très graphique. Les

A Sixth-Century Monastery at Beth-Shan (Philadelphia 1939), 10, pl. III:1; supra n. 18, notre Schéma 1:b.

[24] Depuis l'époque assyrienne jusqu'à la Perse sassanide, F. Thureau-Dangin et M. Dunand, *Til-Barsib* (Paris 1936), 44, 51–52, pl. 45; J. Pijoán y Soteras, *Arte del Asia Occidental* (Summa Artis, vol. II) (Madrid 1950), pls. 22–24, figs. 682, 686, 687, 701–703.

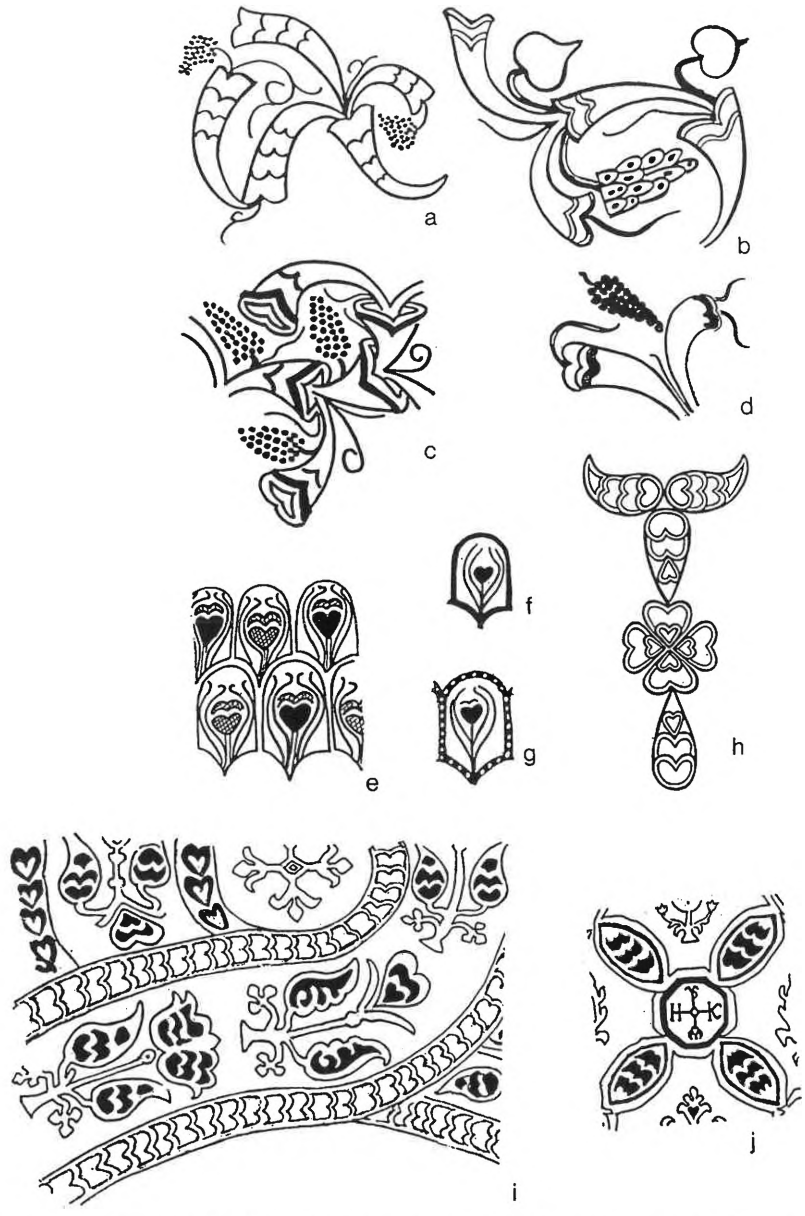


Schéma 2. Décors de coeurs et chevrons. En Cappadoce, sur cornes d'abondance et plumes de paon: *(a)* église de Joachim et Anne; *(b et f)* Hagios Stéphanos; *(c et e)* église de Nicétas; *(d et g)* Saints-Pierre-et-Paul de Meskendir. En Iran: *(h)* relief de Taq i Bostan. Sur des tissus byzantins: *(i)* de Maastricht; *(j)* au monogramme d'Héraclius

cornes d'abondance sont dessinées comme des flammes et leur surface traversée de chevrons curvilignes qui reproduisent les bords bilobés de coeurs superposés (Schéma 2; Fig. 4). De même, les ocelles des plumes de paon sont en forme de coeurs dont le bord supérieur se dédouble. On voit comment le motif de coeurs et celui de chevrons curvilignes font partie du même répertoire, observation qu'on pouvait déjà faire à propos de bien des tissus sassanides et byzantins.[25] Connus depuis le IVe siècle, les jeux de coeurs et chevrons ont été largement utilisés[26] mais semblent avoir été privilégiés à l'époque d'Héraclius (610–641), aussi bien dans l'Empire qu'en Transcaucasie.[27]

La stylisation des feuillages est particulière, à la sché-

[25] Volbach, *Decorative Textiles* (comme dans n. 12), 54, 99, 101, 111, 115–117; ici, Schémas 2:i et 2:j.

[26] Exemple romain dans Peirce et Tyler, *L'art byzantin* (comme dans n. 15), vol. II (1934), pl. 180:b. Aux cas cités dans Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), ajoutons les chevrons de la mosaïque d'Anastase, Hawkins et Mundell, "Mar Samuel" (comme dans n. 14), n. 13, fig. 33; et les coeurs disposés en étoile dans la sculpture isaurienne, M. Gough, "Excavations at Alahan Monastery, Second Preliminary Report," *AnatSt* 13 (1963), 105–115, fig. 3 (semblables à ceux d'une frise omeyyade, Hamilton, *Khirbat al Mafjar* [comme dans n. 21], fig. 156).

[27] Cf. l'ornement des boucliers sur le plat de David et Goliath qu'on date entre 628 et 630, *Age of Spirituality*, cat. d'expos., éd. K. Weitzmann (New York 1979), 481, no. 431; et le tissu au monogramme, dans Volbach, *Decorative Textiles* (comme dans n. 12), no. 11, 116–117 (notre Schéma 2:j); *Splendeur de Byzance* (Europalia 82, Hellas/Grèce), cat. d'expos., éd. J. Lafontaine-Dosogne (Bruxelles 1982), 207. A cette soierie se rattachent le fragment de tissu dit "d'Oedipe" de Maastricht (Schéma 2:i) et un autre, inédit du Musée de Vic (Espagne). En Arménie, M. Thierry et P. Donabédian, *Les arts arméniens* (Paris 1987), 76, 604.

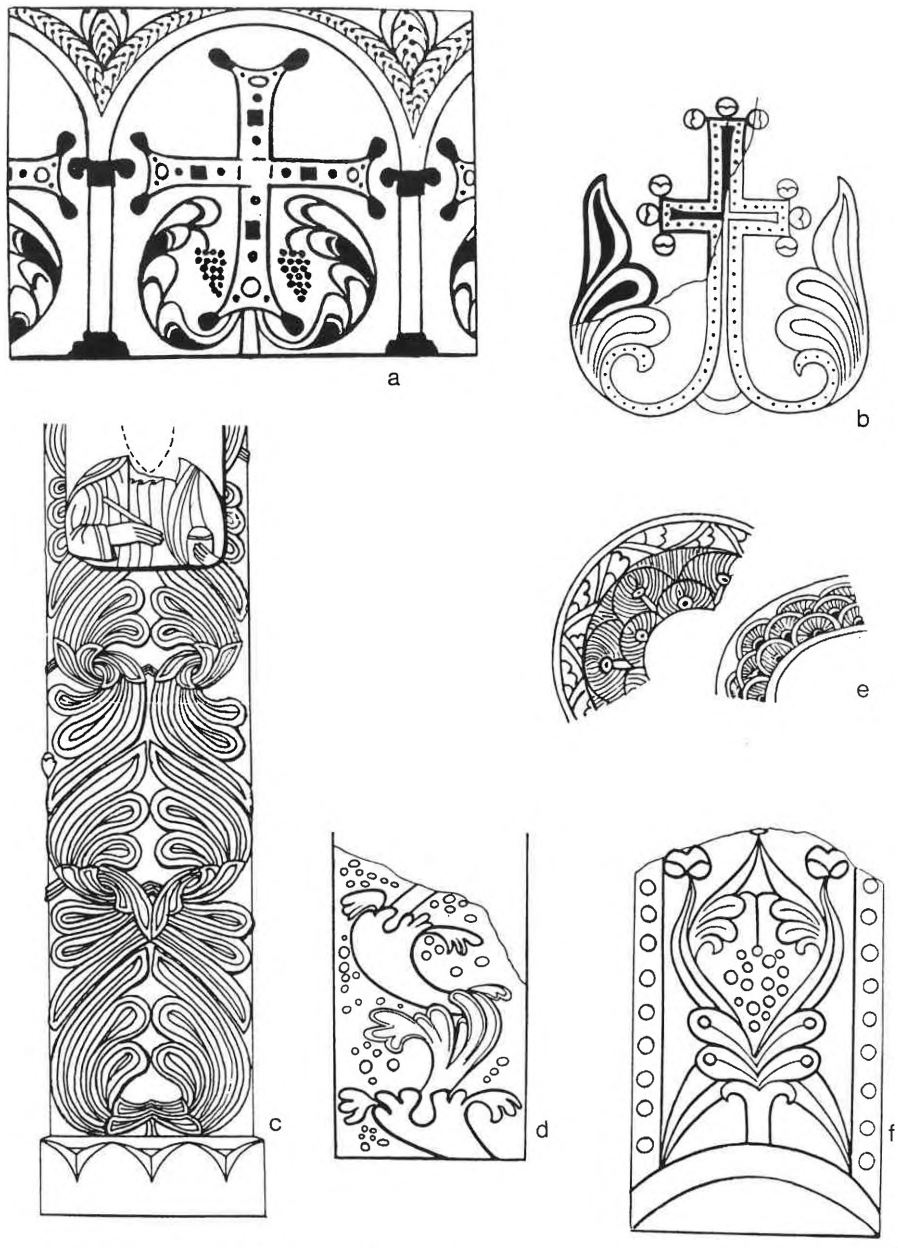


Schéma 3. Décors de feuilles en palmettes: *(a)* église de Nicétas, paroi sud, croix sous portique; *(b)* Preslav, croix; *(c)* Ösk, pilier de la galerie sud; *(d)* Dört kilise, frise peinte; *(e)* Preslav, décors de plumes de paon; *(f)* Preslav

matisation linéaire s'ajoutant la recherche de l'effet plastique. Les feuilles plus ou moins allongées sont curvilignes, en forme de larmes, ou de gouttes, et cernées d'un double trait. A l'intérieur, l'alternance d'une teinte sombre ou claire donne l'impression d'une surface évidée dans laquelle s'opposent la lumière et l'ombre (Schéma 3:a).

Parfois organisées comme les feuilles d'une branche, elles sont le plus souvent rassemblées en palmes se refermant deux à deux sur un axe central,[28] soit qu'elles englobent une grappe de raisin (Fig. 7), soit qu'elles encadrent le pied d'une croix (Schéma 3:a). Ces décors peints reproduisent en trompe-l'oeil un décor oriental connu, celui de palmettes sassanides de stuc[29] et de motifs sculptés de Transcaucasie creusés à l'emporte-pièce (Fig. 5).[30] Le motif hellénistique des deux grandes palmes symétriques a connu des stylisations moins avancées[31] mais des schématisations équivalentes exis-

[28] Le motif est encore hellénistique au début des Sassanides, Ghirshman, *Parthes et Sassanides* (comme dans n. 21), n. 20, fig. 178 (du IIIe siècle).

[29] Cf. une plaque du Ve siècle provenant de Kish, Ghirshman, *Parthes et Sassanides* (comme dans n. 21), 188.

[30] Thierry et Donabédian, *Les arts arméniens* (comme dans n. 27), 213, 216, 227.

[31] Autour du vase, sur le pilier de Saint-Polyeucte aujourd'hui à Venise, ou sur le diptyque du consul Justin, etc.

taient sans doute puisque nous en avons un exemple palestinien (Fig. 6).[32] Un des motifs végétaux du répertoire cappadocien est d'identification difficile et nous n'avons pas reconnu aisément qu'il était fait d'acanthes aplaties à nervure centrale (Fig. 2). Nous avons cependant retrouvé les étapes stylistiques, mais non chronologiques, du passage des acanthes pointues en à-plats, telles qu'on les voit sur un ciborium de Qalʿat Semʿan (Fig. 3), aux feuilles évidées et bords arrondis de chapiteaux d'Asie Mineure (à Göreme d'Argée) et d'Arménie (à Kasax).[33]

Les reliefs en méplat qui ont servi de prototypes aux peintres de Cappadoce ont des correspondances dans le monde lombard et wisigothique,[34] ce qui nous fait penser qu'il y eut des relais constantinopolitains à cet art pariétal.[35] Ces relais supposés nous permettent d'expliquer le vocabulaire décoratif des céramiques de Preslav qui, au Xe siècle, reproduisent quelques uns des éléments de nos décors cappadociens, les champs d'ocelles de paon ou les palmes enveloppantes (Schémas 3:e, 3:b et 3:f). Les savantes compositions bulgares correspondent à une autre interprétation des motifs de l'Antiquité orientale, avec un apport de l'art de la céramique musulmane contemporaine et une certaine stylisation "baroque";[36] enfin, le contexte iconographique et les portraits de saints sont bien éloignés du haut Moyen Age.[37]

Avec d'autres différences de programme qu'à Preslav, on observe un niveau comparable de l'évolution stylistique en Géorgie méridionale, ou royaume de Tao-Clardjétie, dont l'apogée correspond à la seconde moitié du Xe siècle et à la première du XIe. Les palmes sculptées sur le pilier d'Ösk, 963–973, et les cornes d'abondance "baroques" peintes sur un pilier de Dört kilise, de la fin du Xe siècle (Schémas 3:c et 3:d), appartiennent à une lignée qui puise aux sources sassanides et qui s'est développée en milieu oriental.[38]

De plus en plus limitée à des bandeaux architectoniques, et malgré des différentiations, l'ornementation couvrante du Xe siècle témoigne encore de ses attaches avec les formes originelles. Ce caractère conservateur tient aux nécessités techniques, le décor de paroi relève de l'artisanat du bâtiment et l'on retrouve, à son propos, les lois de la céramique domestique.

En conclusion, nous pensons que la documentation cappadocienne comble un hiatus entre l'art proto-byzantin et les premiers monuments de la renaissance qui commença à la fin du IXe siècle, quand l'empire affermit ses frontières orientales et que fut assurée la victoire des iconodoules. Au VIIe siècle et jusqu'au second tiers du VIIIe, l'Anatolie, comme l'Arménie et la Géorgie, était restée une région active[39] où l'art monumental avait pu évoluer. Les églises rupestres en ont gardé divers témoignages.

Parmi les créations du haut Moyen Age, celles que nous attribuons à une école *gréco-orientale* n'en restent pas moins byzantines. Elles reflètent l'orientalisation de l'empire, phénomène toujours perceptible (Saint-Polyeucte en est peut-être le meilleur exemple) mais qui alla croissant régulièrement à partir de Maurice Tibère. Les points communs constatés avec certaines oeuvres contemporaines d'Occident et de Transcaucasie, et d'autres, d'Égypte ou de Syrie byzantine et omeyyade, nous paraissent confirmer l'existence d'un art oriental byzantin des *âges obscurs*, que la renaissance macédonienne devait rapidement balayer.[40]

Reste à savoir dans quelle mesure les témoins cappadociens de cet art doivent être attribués à la créativité de la province. D'une façon générale, celle-ci ne peut être niée si l'on en juge par le passé chrétien et historique de la Cappadoce, et sur le nombre et la variété des oeuvres qui nous sont parvenues, bien qu'il faille cependant tenir compte de l'abondance disproportionnée de

[32] La mosaïque de Shigmona, attribuée au début VIIe siècle, est inédite (Musée de Haïfa).

[33] Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), vol. II, pl. 144. Les perles peintes entre les tiges feuillus se voient à Göreme d'Argée. Sur des chapiteaux de Palestine, des perles ornent également les feuillages couvrants, S. J. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo* (Jerusalem 1941), pl. 45.

[34] Voir note 22; on sait que les deux palmes se refermant sur un axe central constituent un poncif de l'art pré-roman d'Italie.

[35] A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe–Xe siècle)* (Paris 1963), 64–65, rattache bien l'art de Saint-Polyeucte à un style "pro-oriental" de l'époque d'Anastase. Par contre, il nous paraît sous-estimer le courant oriental dans les arts "populaires" d'Italie et d'Espagne qu'il dit seulement reprendre un répertoire antique appauvri, pp. 93–94.

[36] Étude analytique de K. Miatev, *Die Keramik von Preslav* (Sofia 1936), 76–100. Les réflexions d'A. Grabar, *Sculptures* (comme dans n. 35), 90–122, sur Preslav, Skripou (873–874) et Fener Isa Cami (908), sont maintenant à reprendre en utilisant le matériel cappadocien.

[37] T. Totev, "L'atelier de céramique peinte du monastère royal de Preslav," *CahArch* 35 (1987), 65–80, figs. 14, 20–25.

[38] D. Winfield, "Some Early Medieval Figure Sculpture from Northeast Turkey," *JWarb* 31 (1968), 33–72; N. et M. Thierry, "Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure," *CahArch* 24 (1975), 73–113, rééd. dans N. Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie* (comme dans n. 1), no. V. Rappelons qu'à Ösk, le traitement des feuilles est dans la suite de celui de Djvari (Fig. 5) et qu'il sera répété jusqu'au XIIe siècle dans l'ornementation du royaume unifié de Géorgie.

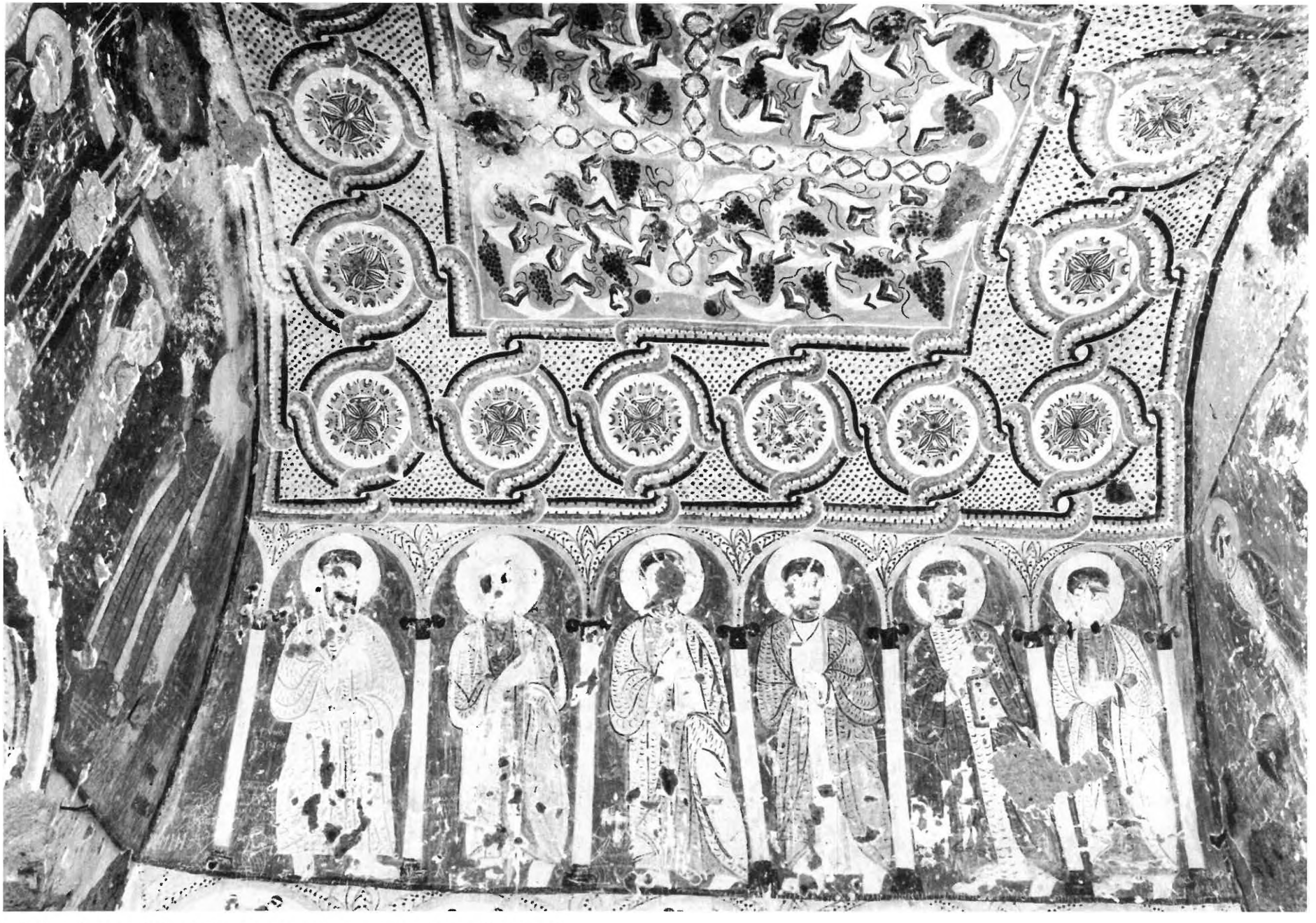
[39] On sait qu'en 647, les Arabes qui avaient promis de ne pas piller Césarée de Cappadoce, constatèrent son opulence avec regrets, Michel le Syrien, *Chronique*, éd. Chabot, vol. II (Paris 1901), 441. Autres références dans N. Thierry, "Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes," *CRAI* (1977), 98–144 (102–103, notes). Depuis, N. Oikonomidès, "Silk Trade and Production in Byzantium from the Sixth to the Ninth Century: The Seals of Kommerkiarioi," *DOP* 40 (1986), 33–53 (les cartes 1 et 2, attestant la vigueur économique de la province jusque 728/729).

[40] En Cappadoce où les monuments se multiplièrent à la fin du IXe siècle et au début du Xe, après un siècle de ruine, cette décoration couvrante *gréco-orientale* ne fut pas reprise, pas plus que les programmes de type votif qui l'accompagnaient. Signalons seulement deux motifs isolés, Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce* (comme dans n. 2), figs. 47, 48.

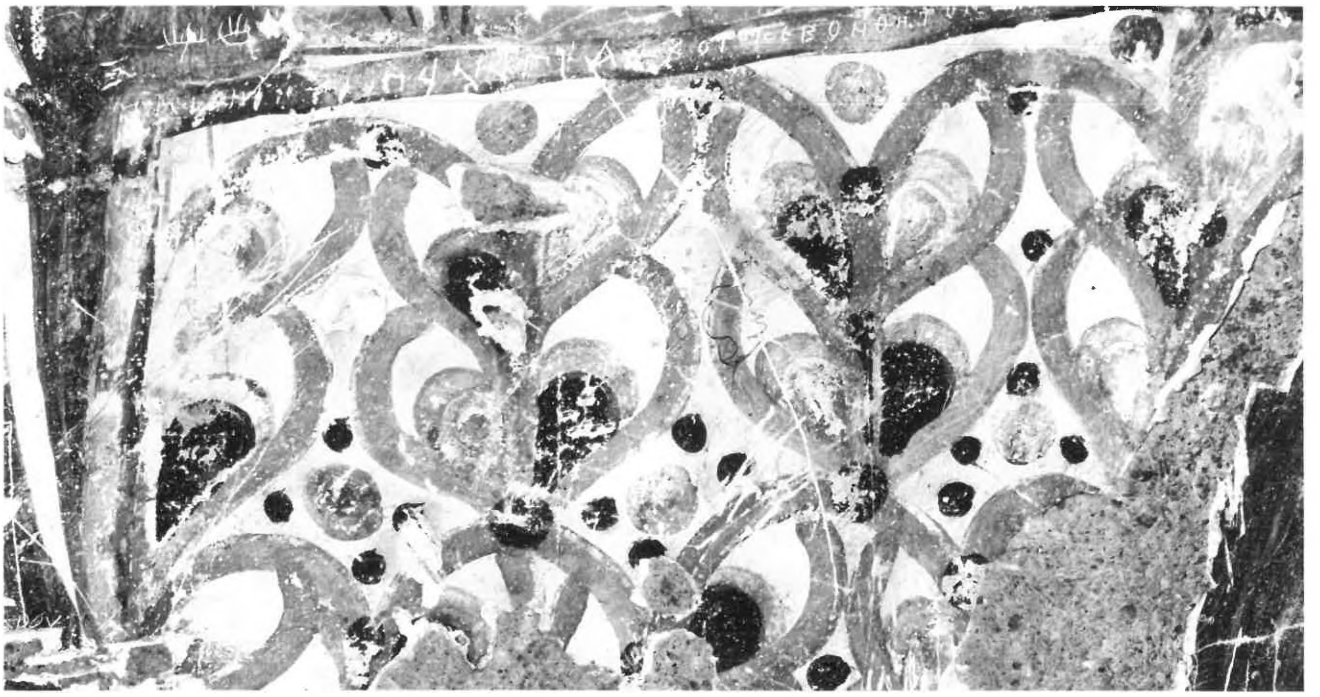
ce matériel. Pour l'école artistique évoquée ici, et dont les oeuvres sont surtout localisées autour de Maçan, elle reflète un courant oriental qui nous paraît témoigner de l'époque iranienne, transcaucasienne et syrienne des règnes de Maurice Tibère (582–602) et d'Héraclius (610–641). La province était en première ligne pour des échanges avec l'Orient. Ainsi s'explique, à notre avis, la relative originalité de ces peintures à côté des autres formes artistiques méditerranéennes et transcaucasiennes. Nous avons vu, d'autre part, que des oeuvres byzantines isolées témoignaient d'un vocabulaire commun. On sait l'importance de l'Asie Mineure dans l'Empire du haut Moyen Age, aussi pensons-nous que l'art décoratif défini en Cappadoce faisait partie intégrante du byzantin multiforme du VIIe siècle.[41]

École Practique des Hautes Études,
V[e] section, Sorbonne

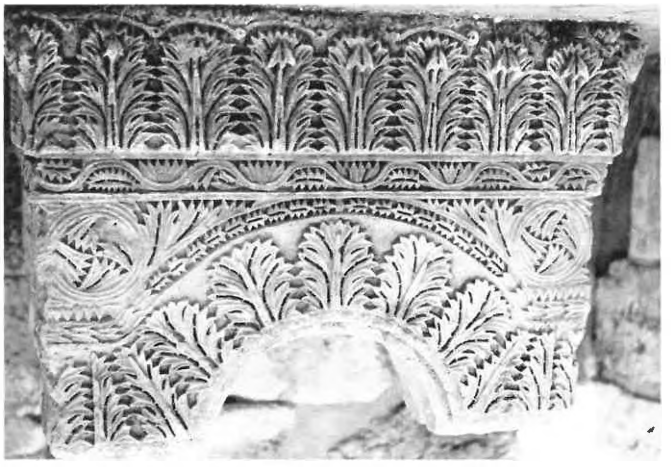
[41] Lorsque sera publiée l'intégralité des peintures de Cappadoce, de nouvelles données apparaîtront peut-être, relativement à l'identification régionale de certains manuscrits, recherche jadis entreprise par K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts* (Berlin 1935).



1. Vallon de Kızıl Çukur, église du stylite Nicétas, voûte de la nef, côté sud

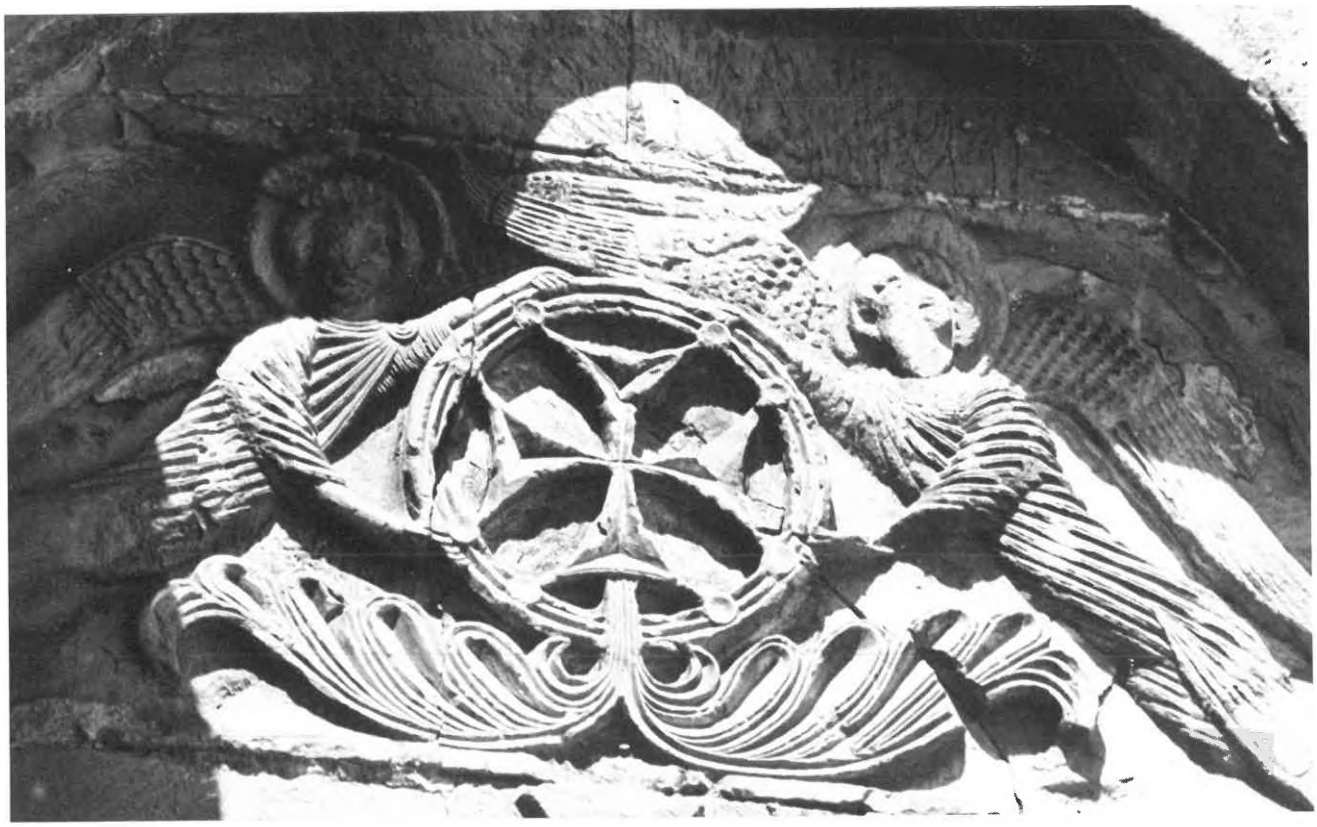


2. Vallon de Kızıl Çukur, église du stylite Nicétas, abside, champ d'acanthes stylisées



3. Qal'at Sem'an, dépôt lapidaire, décor de ciborium

4. Maçan, église de Karşı becak, rinceaux de la voûte nord



5. Djvari de Mcxeta (Géorgie), tympan sud

6. Haïfa, Musée de Haïfa, mosaïque de Shigmona

7. Près de Cemil, Hagios Stéphanos, plafond, entrelacs et palmettes avec grappes

Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien

Tania Velmans

La Crucifixion de l'église no. 7 du monastère rupestre de Sabereebi, dans le désert de David Garedža, en Géorgie,[1] est un *hapax* riche en éléments divers qui posent de nombreux problèmes (Figs. 1a et 1b). Cette image, encore très peu connue en Géorgie, et sans doute pas du tout ailleurs, a été publiée dans un album de copies de fresques par la regrettée T. S. Sheviakova.[2] Le Crucifiement de l'église no. 7 est décrit en quelques lignes. La date du Xe siècle qui est avancée, semble probable, mais aucun indice sûr ne vient la confirmer.

La Crucifixion se déploie sur les deux registres supérieurs du mur nord, s'infiltre au centre du troisième registre et continue sur la voûte. Celle-ci a, seule, conservé des inscriptions lisibles. Sur le mur nord, le Christ est flanqué par une figure couronnée qui recueille son sang et par le porte-éponge. Suivent les deux larrons et deux soldats qui nouent les pieds des larrons. Sous la Croix apparaissent trois personnages en buste, des plantes et des rochers. Encore plus bas, avait été représenté le Partage des vêtements, aujourd'hui disparu. La voûte est occupée par de grandes personnifications du soleil et de la lune et par une curieuse représentation de deux Saintes Femmes et d'un élément d'architecture.

Le Christ, nettement plus grand que les autres personnages, porte le colobium sans manches. Alors qu'au Xe–XIe siècle, celui-ci a disparu de la peinture monumentale byzantine qui obéit à la règle constantinopolitaine, il est encore présent dans cette catégorie d'oeuvres dans la périphérie orientale du monde byzantin, plus conservatrice et plus proche de Jérusalem. A cette époque, on le trouve en Géorgie, dans d'autres églises de Sabereebi, la no. 5 et 6 (IXe siècle),[3] en Arménie, dans la peinture à l'intérieur de l'église d'Aghtamar (Xe siècle),[4] en Cappadoce, à Pürenli Seki kilise et à Kokar kilise.[5] Au lieu du colobium de couleur pourpre royale, celui de notre Crucifixion est bleu ciel, comme dans les églises cappadociennes citées.

Les pieds de Jésus reposent sur un large *suppedaneum* représenté en perspective. Ses bras, extrêmement raides et plats, suivent ceux de la Croix et lui donnent l'air d'embrasser le monde. Sur les pieds du crucifié, apparaissent quelques traits plus foncés. Les uns ressemblent à des lacets de sandales romaines, d'autres forment des taches imprécises. Les mains sont indemnes. Il s'agit sans doute là de l'influence d'un modèle très ancien qui montre le Christ, les bras écartés, mais sans croix, comme on le voit sur les portes de Sainte-Sabine à Rome[6] et jusqu'au IXe–Xe siècle, en Syrie, sur le plat à inscriptions syriaques de l'Ermitage,[7] par exemple. La tête et le cou de Jésus ont complètement disparu à Sabereebi, mais d'après la tache qui reste à cet endroit, on est en mesure de certifier que la tête était droite.[8]

La croix n'a pas de *titulus*. Elle est en planches, sauf dans la partie inférieure du bras vertical, représentée en tronc de palmier. On pense, bien entendu, à l'Arbre de Vie évoqué dans la Genèse (2,9; 3,22–24), où il signifie l'immortalité, et à l'Apocalypse de Jean qui le traite non seulement comme un signe de la fin des temps, mais aussi comme une promesse de félicité éternelle dans la

[1] Cette contrée désertique se trouve à une centaine de kilomètres de Tbilisi. Elle est connue par le monastère rupestre fondé par saint David Garedža, l'un des treize Pères syriens venus en Géorgie au VIe siècle. C'est l'un de ses disciples qui fonda, un peu plus loin, l'ensemble monastique de Sabereebi et ses huit églises, dont certaines n'ont peut-être pas été peintes, alors que quatre autres conservent des fragments de fresques.

[2] T. S. Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis' srednevekovia Gruzii* (Tbilisi 1983). Il y a une dizaine d'années, une brève communication en russe sur les églises de Sabereebi a été faite par A. Volskaja au Symposium d'art géorgien à Salerne. En ce qui concerne la peinture, elle traitait presque exclusivement des visions théophaniques.

[3] Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'* (comme dans n. 2), 11, pls. 31, 32.

[4] S. Der Nersessian, *Aght'amar. Church of the Holy Cross* (Cambridge, Mass. 1965), fig. 69.

[5] M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (Recklinghausen 1967), pls. 485, 476.

[6] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* (Paris 1925), fig. 138.

[7] A. Bank et O. Popova, *Iskusstvo Vizantii v sobraniiakh SSSR*, cat. d'expos. (Moscou 1977), 11, 12, fig. 441.

[8] Aucune indication sur les yeux—ouverts ou fermés—de Jésus ne nous est parvenue.

Jérusalem céleste (Apocalypse 2,7; 14,19; 22,2). Il est souvent commenté par les exégètes chrétiens, notamment par les Pères syriens[9] qui le considèrent comme l'antitype de l'arbre d'Eden et il ne laisse pas indifférents les récits apocryphes. Enfin, l'un des premiers textes qui en parle en détail est la légende syrienne de la *Caverne aux Trésors*,[10] sur laquelle nous aurons à revenir. La croix de palmier est fréquente dès le VIe siècle dans le Crucifixion sur les ampoules palestiniennes.[11] Notre artiste a dû être influencé par un schéma semblable, mais aussi par un modèle avec une simple croix de bois.

L'interprétation devient moins aisée lorsqu'on observe la partie inférieure des croix des deux larrons qui consiste en un tronc d'arbre ordinaire. Ce détail est inattendu car l'arbre, depuis les temps païens, symbolise des valeurs positives (force, droiture, vie); dans le contexte chrétien, ces valeurs sont maintenues, mais il représente surtout l'Arbre de Vie, quelle qu'en soit l'espèce. On ne voit pas très bien par quel biais le mauvais larron aurait pu être relié à ces symboles.

La plaie causée par le coup de lance se trouve sur le flanc droit de Jésus selon l'Évangile apocryphe de Nicodème. Le sang et l'eau signifient aussi les sacrements du baptême et de l'eucharistie, comme l'évoque l'office des vêpres du mardi soir (ton 3): "l'eau et le sang de sa côte ont rénové le monde; Seigneur, avec l'eau, tu laves nos péchés, avec ton sang, tu signes le pardon, Jésus-Christ, en ton amour compatissant."

A droite du crucifié, le porte-éponge hisse la perche[12] avec l'éponge tout près de la tête de Jésus. De la main gauche, il tient le récipient avec le vinaigre. Du côté opposé, mais plus bas, le porte-lance a déjà percé la côte du Christ et retiré son arme.

Selon certains théologiens, et dans la plupart des représentations byzantines, les trois jets de sang et d'eau symbolisent la double nature—divine et humaine—du Christ. De son côté, saint Ephrem le Syrien établit souvent des parallélismes entre le Christ et Adam. Il parle de la côte brûlante d'Adam qui donna naissance à Eve. Ce "feu" ne fut éteint que par l'eau qui s'écoula de la côte percée du Christ pendant le Crucifiement. La côte d'Adam fit surgir Eve, tandis que l'eau et le sang du Sauveur donnèrent corps à son Église.[13] N'est-ce pas exactement ce que l'on semble vouloir dire à Sabereebi avec la personnification de l'Église recueillant le sang du Christ et figurée seule, sans la Synagogue, et Eve qui est peut-être figurée plus bas? Ephrem continue: "Ainsi, c'est la mort qui naquit de la côte d'Adam et la vie de la côte du Christ."

La côte percée évoque aussi la doctrine de la naissance de l'Église que les Pères développèrent. Saint Ephrem parle expressément du mariage du Christ et de l'Église, du couronnement nuptial de celle-ci et fait des comparaisons entre l'Église et la Vierge en s'appuyant sur les versets bien connus d'Isaïe[14] (61 et 62,1–5). La personnification de l'Église fait penser naturellement à Marie, nouvelle Eve (Apocalypse 12) et mère de tous les rachetés, mais dans notre image, la signification première de la figure en question est bien l'Église. Telle qu'elle est représentée, elle élargit le contenu et la signification du Crucifiement, car l'*Historia ecclesiastica* nous apprend qu'elle figure à la fois l'ensemble de la Passion et de la Résurrection.[15]

Cette personnification de l'*Ecclesia* se tient à droite de Jésus et recueille, dans un calice, le sang et l'eau qui jaillissent de sa plaie. Elle est aussi grande que les autres figures, à part celle du Christ. On observe une personnification de l'Église de taille égale à celle des autres protagonistes de la scène dans des Crucifixions géorgiennes, par exemple, dans celle de la plaque de Shemokmedi (Xe siècle),[16] où l'Église est figurée avec la Synagogue selon les schémas byzantins courants. Notre personnification porte une grande couronne à trois pointes de type oriental que l'on retrouve plus tard, dans l'Evangéliaire syriaque de 1220 (Brit. Libr., cod. Add. 1770, fol. 151r),[17] où la Synagogue est également absente.

L'Église seule n'est pour ainsi dire jamais représentée à Byzance. Un exemple rarissime serait l'ivoire au Musée de l'Ermitage, daté du XIIe siècle,[18] où la personnification de l'Église, aussi grande que les autres figures, s'avance de la gauche et tient un calice à la hauteur de sa tête, comme si elle attendait le moment de recueillir le sang précieux.

Nous retrouvons l'*Ecclesia* seule recueillant le sang du Christ dans le célèbre Psautier d'Utrecht (820–830)[19] et sur un dessin de la région mosane (IXe siècle) à la Bibliothèque Nationale de Paris.[20] Dans ces oeuvres, on ne cherche pas à rappeler que les ennemis du Christ sont

[9] Par exemple, par Aphrahat, Ephrem et Cyrillona; cf. R. Murray, *Symbols of Church and Kingdom. A Study in Early Syriac Tradition* (Cambridge 1975), 127.

[10] *Die syrische Schatzhöhle. Syrisch und Deutsch*, éd. C. Bezold, vol. I (Leipzig 1883), 59, 62.

[11] A. Grabar, *Les ampoules de Terre-Sainte (Monza, Bobbio)* (Paris 1958), pls. XXVI, XXXVII, etc.

[12] Il s'agit d'un roseau dans l'évangile de Marc (15,36) et d'une branche d'hysope dans celui de Jean (19,29).

[13] Murray, *Symbols* (comme dans n. 9), 85; *Evangelium Concordans*, 21, II, syr. 214–215, arm. 318.

[14] Murray, *Symbols* (comme dans n. 9), 138.

[15] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles* (Paris 1916), 29.

[16] Š. Amiranašvili, *L'art des ciseleurs géorgiens* (Prague 1971), fig. 41.

[17] J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures* (Paris 1968), fig. 302.

[18] Bank et Popova, *Iskusstvo* (comme dans n. 7), vol. II, 5, fig. 596.

[19] Utrecht, Bibliothek der Rjksuniversiteit, Scrit. eccl., fol. 57r; facsimile éd., *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 32, Utrecht-Psalter*, éd. K. van der Horst et J. H. A. Engelbregt (Codices Selecti 75) (Graz 1982).

[20] MS. Lat. 9453, fol. 125; J. Hubert, J. Porcher et W. F. Volbach, *L'empire carolingien* (Paris 1968), 156, fig. 144.

vaincus et évincés—comme c'est le cas lorsque la Synagogue est figurée en train de s'en aller—mais à souligner que l'Église est le corps mystique du Christ.

Ainsi, la représentation de l'Église dans le Crucifiement de Sabereebi et les images analogues regagnent, par leur contenu, et probablement par leur origine la fameuse image de la chapelle no. 17 de Baouît où la personnification en buste de l'Église tenant un calice rempli du vin de l'Eucharistie apparaît au-dessus d'une vision théophanique.[21]

Les deux larrons ont les bras et les jambes noués par une corde. Les bras sont repliés derrière la croix, comme on le voit également sur un fragment de peinture à l'église no. 5 de Sabereebi.[22] Ce trait dont l'origine est syro-palestinienne, est fréquent au VIe siècle dans les Crucifixions sur les ampoules de Terre-Sainte;[23] on les trouve également sur un encensoir syrien du VIe siècle, au Musée de Mestia, en Svanéti.[24]

La formule se répand simultanément dans toute la périphérie orientale du monde byzantin et y demeure présente à côté d'autres schémas, jusqu'au XIVe siècle. Ainsi, on l'observe sur la lampe en bronze du VIe siècle au Musée d'Art Géorgien à Tbilisi[25] ou encore sur la croix en métal, dite de David Kouropalate (XIe siècle),[26] et sur celle de Šorapani (XIe siècle)[27] au musée de Koutaissi. Hors de Géorgie, les larrons avec les mains derrière le bras de la croix apparaissent sur deux icônes du Sinaï, l'une du VIIIe siècle,[28] l'autre du IXe siècle,[29] dans les peintures d'Aghtamar (Xe siècle),[30] en Cappadoce: à Pürenli Seki kilise, Kokar kilise (XIe siècle)[31] et Ballek kilise,[32] dans l'Évangile de Paris, Bibl. Nat. copte 13, fol. 83v du XIIIe siècle,[33] et au XIVe siècle, surtout dans les évangiles arméniens du Vaspurakan tels que ceux du Matenadaran[34] ou encore celui de Paris (Fig. 2),[35] enfin en Ethiopie dans des manuscrits du XIVe siècle comme le Tétraévangile de Paris ou celui de Dabra Maar.[36]

Les cheveux des deux larrons tombent sur leurs épaules en trois mèches séparées de chaque côté, comme c'est le cas sur l'icône du Sinai du VIIIe siècle.[37]

Malgré les ressemblances que soulignent ces comparaisons, nos larrons se distinguent par trois traits spécifiques: les cordes qui lient leurs poignets sont retenues par une pièce en métal, placée très haut au-dessus de leurs têtes; elles forment ainsi des demi-mandorles qui ont un effet décoratif; les extrémités des cordes retombent jusqu'aux cuisses des larrons; les cordes qui retiennent les pieds sont tout juste en train d'être nouées.

Le soldat qui noue les pieds du larron à gauche et le porte-lance à côté de lui portent des tuniques retenues à la ceinture et de hautes bottes rouges.[38] Cette façon de se chausser, courante en Perse, pourrait avoir été transmise soit directement, soit par des oeuvres intermédiaires musulmanes; mais l'influence iranienne est d'autant plus plausible qu'en Géorgie et en Arménie, les Perses n'étaient pas seulement considérés comme des ennemis traditionnels, mais également comme des persécuteurs du christianisme.

Les croix des larrons sont plantées chacune dans un rocher sur lequel poussent des touffes de grosses feuilles très stylisées. La Croix du Christ surgit derrière un contour arrondi qui pourrait signifier aussi bien une grotte qu'une montagne ou les deux à la fois. Bien entendu, il s'agit du Golgotha ou "lieu du crâne," sépulture d'Adam. Encadré par ce contour, apparaît un personnage vu de face et en buste. Il porte un collier de barbe et une coiffure soignée qui, avec l'ovale harmonieux, fait penser à la tête du Christ. Les traits sont effacés. La figure n'est pas nimbée et tient sa main droite plaquée sur sa poitrine, comme pour témoigner ou reconnaître une faute. A ses côtés, deux personnages, dont seuls les yeux, l'ovale et les longs cheveux leur retombant sur le dos sont conservés, désignent la figure centrale de la main. Plus haut, le soldat qui lie les pieds du mauvais larron pointe également son index sur cette même figure centrale, dont l'importance est ainsi clairement définie.

En l'absence d'inscriptions et de schémas similaires, ces trois personnages sont difficiles à identifier. A cause de son emplacement et de l'absence de nimbe, on pense évidemment à Adam, bien que celui-ci soit généralement représenté par un crâne. Par ailleurs, le type de

[21] J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, vol. I (MémInstCaire 12) (Le Caire 1904), pls. XL, XLV.

[22] Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'* (comme dans n. 2), pl. 31.

[23] Grabar, *Ampoules* (comme dans n. 11), pl. XXXVIII, etc.

[24] Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'* (comme dans n. 2), fig. 10.

[25] Amiranašvili, *Ciseleurs* (comme dans n. 16), fig. 21.

[26] Ibid., 54.

[27] G. N. Chubinashvili, *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo* (Tbilisi 1959), fig. 112.

[28] K. Weitzmann, "*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine," *DOP* 28 (1974), 26, fig. 19; réimp. in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 40, fig. 19.

[29] K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, vol. I (Princeton 1976), 79–82, pl. XXXII.

[30] Cf. note 4.

[31] Cf. note 5.

[32] G. M. Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, alb. III (Paris 1934), pl. 177:4.

[33] J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* (Paris 1974), pl. 57.

[34] Nos. 6201 (de 1038), 6303 (XIVe siècle), 4806 (de 1306), 316 etc.: L. Zakarian, *Iz istorii Vaspurakanskoi miniatiury* (Erevan 1980), vol. I, figs. 12, 35; vol. II, 36.

[35] T. Velmans, "Les miniatures inédites d'un manuscrit arménien de la région du Vaspurakan," *CahArch* 38 (1990), 123–164.

[36] Paris, Bibl. Nat., éthiop. 32; Cl. Lepage, "Reconstitution d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle," *CahArch* 35 (1987), 159–196, figs. 18, 19.

[37] Weitzmann, "*Loca Sancta*" (comme dans n. 28), fig. 19.

[38] Pour la couleur des bottes: Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'* (comme dans n. 2), pl. 35.

visage de cette figure ne correspond pas du tout à celui de l'Adam ressuscité que l'on voit dans la Descente aux Limbes et le Jugement dernier à Byzance, où il porte régulièrement une grande barbe et de longs cheveux plus ou moins en désordre. Ce n'est que dans les images de la Genèse et parfois dans celles de miniatures arméniennes qu'apparaissent la barbe courte et la chevelure bien peignée. Sheviakova désigne les trois figures au pied de la Croix comme Adam, Eve et leur fils Seth.[39] Le nom de Seth est suivi d'un point d'interrogation. Aucun commentaire n'éclaire cette identification qui demeure ainsi peu convaincante.

On connaît l'antithèse Christ-Adam et le rachat du péché originel par le sacrifice sur la Croix, ainsi que la légende sur la sépulture d'Adam au Golgotha, centre du monde, juste sous la Croix du Christ; cela suffit pour justifier la présence de son crâne à cet emplacement dans les images byzantines, un trait qui devient fréquent à partir du XIe–XIIe siècle. De même existe-t-il une filiation directe d'Adam, premier homme créé par Dieu, au Christ homme-Dieu (Luc 3,23–38). Cependant, notre figure centrale, supposée être celle d'Adam, est bien vivante et non sans ressemblance avec le type du Christ. Il s'agirait donc d'Adam ressuscité et rédimé, ou d'Adam attendant la rédemption dans le tombeau, ce qui serait une sorte de premier acte de la Descente aux Limbes.

La liturgie des derniers jours de la semaine du Carême évoque le salut d'Adam à plusieurs reprises. Ainsi, l'ode du vendredi saint (ton 3) dit: "O Christ, devenant nouvel Adam, de sa chute tu relevas le précédent." La première stance chantée à l'office des Matines le samedi saint est plus explicite: "Vous êtes descendu sur terre pour sauver Adam, et, ne l'y trouvant pas, ô Maître, Vous êtes allé le chercher jusque dans l'enfer."[40] Une prière d'encensement (Sedra)[41] du samedi saint dans la liturgie syro-jacobite est encore plus proche du contenu de notre image, puisqu'elle dit: " . . . Tu (le Christ) es descendu cette nuit au tombeau d'Adam et Tu lui dis: Où es-tu Adam? . . . Lorsqu'Adam entendit la voix de son Créateur, il lui adressa une prière et dit Pardonne-moi mes fautes."[42] Cette prière s'inspire elle-même de la fameuse légende de la *Caverne aux Trésors* (VIe siècle),[43] traduite aussi en géorgien.[44]

Nous nous référons à ces textes orientaux parce que les passages d'un contenu analogue dans les prières du samedi saint de la liturgie orthodoxe sont moins proches de l'attitude d'Adam à Sabereebi. Il est justifié d'avoir recours à ces prières, non seulement parce que nous sommes en Orient et confrontés à une iconographie inconnue à Byzance avant le XVe siècle, mais aussi parce que les rapports étroits, dans le domaine de la théologie, entre la Syrie et la Géorgie d'une part et entre la Syrie et l'Arménie de l'autre, sont connus. Or, notre image qui est située en Géorgie, à conservé des inscriptions arméniennes sur les éléments qui la prolongent dans la voûte (cf. *infra*).

Dans les miniatures arméniennes, on trouve parfois le Crucifiement et la Descente aux Limbes figurés sur le même champ pictural, sans ligne de séparation entre les deux épisodes. Ces schémas sont courants au XIVe siècle, comme c'est le cas par exemple, dans le Paris, arm. 333 (Fig. 2).

Dans ces miniatures, on voit aussi la tête d'Adam vivant représentée avec des yeux grand ouverts, des cheveux bien lisses et un collier de barbe, comme c'est le cas dans l'Évangile du Matenadaran no. 6303 du XIVe siècle (Fig. 3).[45] La formule est plus simple que celle de Sabereebi mais si l'on suit notre hypothèse, il s'agirait dans les deux images d'une seule et même idée: le salut est supposé être acquis dès le moment du sacrifice sur la Croix; Adam est rédimé et son image vaut celle de la Descente aux Limbes. D'autres Crucifixions de manuscrits arméniens du Vaspurakan, comme l'Évangile du Matenadaran no. 316 (XIVe siècle)[46] montrent la tête d'Adam mort, mais bien en chair avec une courte barbe et les têtes des Myrrophores juste en dessous (Fig. 4).

Quoique moins répandu, ce type d'Adam n'est pas non plus étranger à la Géorgie médiévale. Ainsi, la croix pectorale-reliquaire de Martvili (IXe–Xe siècle)[47] montre une Crucifixion symbolique à trois personnages, où la Vierge et saint Jean sont figurés très petits et faisant le geste du témoignage (Fig. 5). Adam mort, chevelu, barbu et moustachu, avec un nez large et des paupières closes, apparaît au pied de la Croix.

Tous ces exemples concernent la périphérie orientale. Ils nous ont montré Adam soit vivant et donc éveillé pour ressusciter, soit sous les traits d'un homme endormi. Ce trait qui apparaît plus tôt en Orient a un avenir dans l'art byzantin du XVe et XVIe siècle.

Ainsi, Adam ressuscité, en buste, le regard étonné, voire effrayé, se tient la tête des deux mains dans la Crucifixion du Vieux-Catholicon du monastère de la Transfiguration (1483) aux Météores et dans le monas-

[39] Ibid., 11.

[40] E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, vol. II, *Les fêtes* (Chevetogne 1948), 222.

[41] Cette prière accompagne le rite de l'encensement dans la liturgie syro-jacobite. Sur cent de ces prières conservées une trentaine viennent de Damas, cf. Thekeparampil, "Adam-Christus in der Passionssedere und in der Schatzhöhle," dans *3e Symposium Syriacum, 1980* (Rome 1983), 325.

[42] Ibid., 331.

[43] Ibid., 331–332.

[44] G. Avališvili, "Notice sur une version géorgienne de la Caverne aux Trésors," *ROC* 26 (1927/28), 381–395.

[45] Zakarian, *Miniatiury* (comme dans n. 34), fig. 35.

[46] Ibid., fig. 36.

[47] Amiranašvili, *Ciseleurs* (comme dans n. 16), fig. 28.

tère de Treskavac (fin du XVe siècle), en Macédoine serbe.[48] Sur les deux images, il a de longs cheveux blancs en désordre et une grande barbe, ce qui l'apparente étroitement au type d'Adam dans la Descente aux Limbes des monuments balkaniques de la fin du Moyen Age. On pourrait citer un troisième exemple d'un schéma iconographique semblable dans le catholicon du monastère Saint-Nicolas des Philanthropinôn (ou Saint-Nicolas Spanos, 1560) au le Nord-Ouest de la Grèce.

La présence d'Eve dans notre image (sans doute à gauche d'Adam) n'a pas besoin de justification, mais il n'en est pas de même pour la troisième figure qui pourrait être celle de Seth,[49] inconnu dans l'iconographie byzantine et byzantine orientale. Seth, le fils qui fut donné à Eve pour la consoler de la mort d'Abel (Genèse 3,25–26; 5,3–4, 6–8), est interprété d'une façon globalement concordante dans les textes juifs, gnostiques et, à leur suite, dans les apocryphes chrétiens.[50] Tous s'appuient en partie sur la Bible. Celle-ci propose deux généalogies pour le genre humain, l'une commençant par Caïn (Genèse 4,17–25), l'autre par Seth (Genèse 5,6–32). On souhaiterait ne pas s'attarder ici sur des textes préchrétiens, cependant les croyances qu'ils véhiculent ne disparaissent pas avec le christianisme et les premiers exégètes chrétiens sont, comme on le sait, très influencés par les sources juives. Quelles que soient d'ailleurs les légendes sur la mort d'Adam (trop nombreuses et trop longues pour être exposées ici), Seth apparaît presque toujours en quête du salut et de l'immortalité.[51] Il faudrait donc au moins connaître le message global qui se dégage de ces écrits. Seth y joue un rôle important, chargé de significations diverses: immortalité et résurrection d'une part, fondation, fertilité et connaissance[52] de l'autre.

Les premiers textes chrétiens (en syriaque) qui concernent notre recherche portent sur le Testament d'Adam adressé à Seth. On y trouve, entre autres, la prophétie de l'incarnation et de la passion du Christ, ainsi que celle de la fin du monde. Ce testament, déposé dans la *Caverne aux Trésors* avec l'or, la myrrhe et l'encens, fut apporté à Jésus par les Mages. Un évangile apocryphe arménien sur l'Enfance, qui repose sur des sources syriaques, parle même d'un écrit remis par Dieu à Adam qui l'avait donné à Seth et fut confié par lui aux Mages (pseudo-Chrysostome, pseudo-Denys).[53] Ephrem va encore plus loin: "Seth était comme le fils de Dieu."[54]

Si l'hypothèse d'une représentation d'Adam, Eve et Seth au bas de la croix à Sabereebi est juste, nous aurions dans cette image le sacrifice sur la Croix et la victoire du Christ représentés simultanément et explicitement—autrement dit un vocabulaire différent, avec un contenu d'idées identiques à ce que l'on voit dans les miniatures arméniennes avec la Crucifixion reliée à la Descente aux Limbes (Fig. 2)—car, dans les deux cas, on ne montre pas seulement la résurrection du Christ mais aussi celle des hommes. Une telle attitude de la part des iconographes est un peu étonnante dans la fresque de Sabereebi, si elle est vraiment du Xe siècle, car elle caractérise plutôt des oeuvres du XIIe–XIIIe siècle. En effet, on l'observe à Byzance même, au XIIe siècle, dans l'ivoire de l'Ermitage dont il à déjà été question. Les ressuscités de la Descente aux Limbes (prophètes à gauche, ressuscités anonymes à droite) y figurent sous le Crucifiement.

Dans le registre inférieur de notre image, qui est aussi le dernier de la paroi nord, on voyait jadis la scène du Partage des vêtements au milieu d'une rangée de saints.[55] En l'absence d'une ancienne photo ou d'une description précise, cet épisode doit être pris en compte, mais il ne peut être étudié.

La composition telle qu'elle est décrite jusqu'ici, est entourée par deux colonnes portant un arc. Cet encadrement, éminemment triomphal, fait penser une fois de plus aux ampoules de Monza (nos. 8, 13),[56] où l'on observe un cadre semblable. Celui-ci est maintenu dans les miniatures géorgiennes,[57] arméniennes[58] et coptes du Moyen Age.[59] A Byzance, ces croix apparaissent surtout dans la sculpture.[60] La Crucifixion est également figurée sous un baldaquin sur certains ivoires byzantins du Xe siècle.[61]

Dans notre schéma, Jean et Marie sont absents. On illustre donc Jean (19,17–30) qui mentionne les trois croix, mais pas Marie et le disciple. Par contre, le soleil et la lune qui indiquent le caractère cosmique et extratemporel de l'événement n'ont pas été oubliés, bien au contraire. On a voulu leur donner une importance accrue en les représentant inhabituellement grands. Les deux luminaires se partagent, en effet, la voûte nord: le soleil apparaît sur le versant ouest, au-dessus de deux

[48] M. Garidis, *La peinture murale orthodoxe (1450–1600)* (Athènes 1989), 176, figs. 76, 98.

[49] Je remercie Claude Lepage de m'avoir orientée sur le personnage de Seth et de m'avoir cité une partie de la bibliographie.

[50] A. F. J. Klijn, *Seth in Jewish, Christian and Gnostic Literature* (Leiden 1977), 55–56.

[51] Ibid., 17–18.

[52] Ibid., 33.

[53] Ibid., 57–58.

[54] Ibid., 77.

[55] Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'* (comme dans n. 2).

[56] Grabar, *Ampoules* (comme dans n. 11), pls. XXV, XLI.

[57] Le fait est connu, citons néanmoins un exemple géorgien du XIe siècle, le Tétraévangile d'Alaverdi (1054); cf. Sh. Amiranashvili, *Gruzinskaia miniatiura* (Moscou 1966), fig. 22.

[58] S. Der Nersessian, *L'art arménien* (Genève 1979), fig. 34.

[59] J. Leroy, *Manuscrits coptes* (comme dans n. 33), pls. 3–7.

[60] A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe–XIVe siècle)* (Paris 1976), XXXIII, no. 49:a; LXXIII, no. 85; LXXX, no. 89:c; etc.

[61] Par exemple, celle du Xe siècle au Metropolitan Museum à New York; A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* (Berlin 1934), no. 17, pl. II, fig. 6.

femmes nimbées et la lune sur le versant est, au-dessus d'une architecture avec un grand rideau (Figs. 6 et 8).

La surface considérable qu'occupent les deux astres accentue aussi l'une des significations de la Croix, qui, selon les théologiens, reliait le ciel, la terre et les "enfers," c'est-à-dire tout le cosmos.[62] On pense alors à un autre rapport, celui entre la Crucifixion et la Seconde Venue que l'on établit volontiers au Moyen Age en se basant sur Matthieu, 24,29–30: "Le soleil s'obscurcira, la lune perdra son éclat . . . et alors apparaîtra dans le ciel le signe du Fils de l'homme."

Nos personnifications sont figurées en buste dans des médaillons. Elles se détachent sur un fond bleu sombre couvert d'étoiles et tiennent des cornes d'abondance d'où jaillissent des bouquets de feuilles (Fig. 6). Là où devraient figurer des flambeaux, comme c'est généralement le cas, on fait allusion à la fertilité de la terre qu'assurent les astres. Le soleil est un jeune homme de type antique, la lune, partiellement détruite, une jeune femme portant un croissant sur la tête. Une coupe antique en argent du IIe siècle, au Musée d'Histoire Géorgienne à Tbilisi (Fig. 7) montre une déesse païenne en buste qui tient une corne d'abondance pleine de fruits. Elle a été trouvée en Géorgie et c'est peut-être à un modèle de ce type que l'on emprunte la figure du soleil. Cependant, il faut aussi compter avec des intermédiaires entre les sculptures antiques et les premières oeuvres chrétiennes. Ainsi le fameux plat de reliure en ivoire du livre de Péricopes d'Henri II (v. 870) de la Bayerische Staatsbibliothek à Munich, qui représente une Crucifixion suivie des Saintes Femmes au tombeau et des ressuscités sortant de leur sarcophages, montre une personnification de la terre qui tient exactement la même corne d'abondance remplie de feuilles et non de fruits que notre personnification du soleil.[63]

Des inscriptions grecques et arméniennes accompagnent ces représentations, alors que normalement elles devraient être en géorgien. Sheviakova ne les mentionne pas. A l'intérieur du médaillon du soleil (Fig. 6), on lit en grec et en arménien "le soleil." L'inscription arménienne continue à l'extérieur du médaillon: "s'est obscurci." L'ensemble ("le soleil s'est obscurci") correspond à Luc (23,45). A droite, une seule inscription grecque nomme la lune.

Sous les luminaires, on observe deux femmes assises nimbées et vues de face (Fig. 6), ainsi qu'une architecture (Fig. 8). Sheviakova appelle les deux figures assises "Myrrophores" sans autres explications. Ces deux représentations sont identifiées d'une façon très précise par des inscriptions arméniennes.[64] Auprès des femmes, on lit "Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous et vos enfants." Il s'agit, bien entendu, d'un moment précis du Chemin de Croix selon l'évangile de Luc (27–29), lorsque Jésus se tourne vers les Saintes Femmes qui se lamentent et prononce mot pour mot les paroles de l'inscription. L'architecture porte l'inscription arménienne: "C'est le temple et le rideau" selon Matthieu (27,51), Marc (15,38) et Luc (23,45).[65]

Ainsi, le Crucifiement de Sabereebi est une sorte d'image éclatée du point de vue du champ qu'elle occupe. Le récit commence dans la voûte avec la double prophétie du Christ au début du chapitre sur le Crucifiement dans les évangiles. Les astres participent aux trois épisodes (Crucifiement, filles de Jérusalem, temple). La narration continue sur le mur nord, où le Crucifiement et la Rédemption occupent deux registres, et pousse un prolongement vers le centre du troisième registre, où était représenté le Partage des vêtements au milieu des saints en pied, dont c'est l'emplacement normal. Par ses multiples personnages, son exubérance et certains détails réalistes (le contour des pieds du Christ, les bottes rouges, etc.) l'ensemble appartient à une représentation narrative et par conséquent située dans l'histoire, mais aussi fortement chargée de valeurs symboliques.

Les traits (colobium, croix en tronc de palmier, larrons avec les bras derrière le dos) de la représentation de Sabereebi, qui remontent à des schémas palestiniens, ont été mis en évidence au fur et à mesure qu'ils se présentaient. Il s'agit bien d'une variante de type syro-palestinien mais adaptée à un nouveau besoin de raconter.

Vu les inscriptions de la voûte, des peintres arméniens ont dû travailler, partiellement au moins, à ces compositions juxtaposées. Cela expliquerait d'ailleurs, dans une certaine mesure, l'étrange apparition d'Adam, d'Eve et de Seth, formule unique pour exprimer l'idée de la rédemption. La plupart des textes syriaques ont été traduits très tôt en arménien. Adam vivant est représenté sous la croix dans les miniatures du Vaspurakan et le Crucifiement y est souvent relié à l'image de la rédemption sous la forme de la Descente aux Limbes.

Le Crucifiement de Sabereebi est un *unicum* dans le monde byzantin et chrétien oriental. Il contient neuf particularités qu'on ne voit pas ailleurs et constitue le type le plus riche de la Crucifixion précédant l'époque des Paléologues. Même si, au XIVe siècle, à Gračanica ou Staro Nagoričino, les personnages sont très nombreux, la diversité des figures et des symboles est beaucoup moins grande qu'à Sabereebi.

Les comparaisons faites plus haut nous ont menés en

[62] Hubert, Porcher et Volbach, *L'empire carolingien* (comme dans n. 20), 355.

[63] Ibid., 248, fig. 229.

[64] Je remercie très vivement M. Bernard Outtier d'avoir bien voulu lire pour moi ces inscriptions.

[65] Dans les trois évangiles le "rideau" de notre inscription est appelée "voile."

Géorgie, Arménie, Asie Mineure, Syrie et Palestine. Ce fait témoigne en faveur de la thèse que j'ai formulée ailleurs à propos d'autres peintures géorgiennes du Moyen Age,[66] à savoir que, malgré la spécificité des styles locaux et même des schémas iconographiques qui distinguent chaque région, la périphérie orientale du monde byzantin devrait être considérée comme une entité. Celle-ci est due à son attachement à Jérusalem et à une sensibilité religieuse proche de celle des premiers siècles chrétiens qui devient créatrice à son tour.

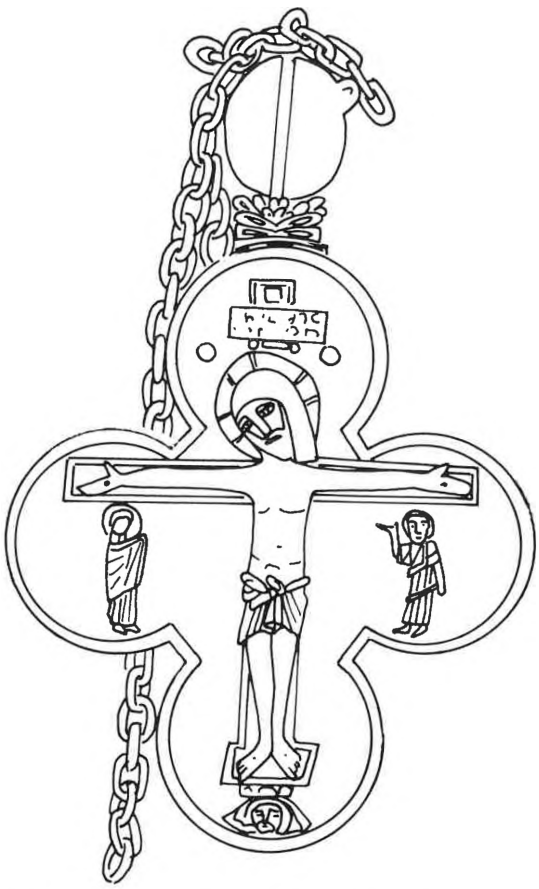
Centre National de
la Recherche Scientifique, Paris

[66] T. Velmans, "L'image de la Deisis dans les églises du monde byzantin," 1ère partie, *CahArch* 29 (1980/81), 47–90; 2ème partie, *CahArch* 31 (1983), 129–173; eadem, "La koïnê grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin," *JÖB* 31.2 (1981), 677–723.

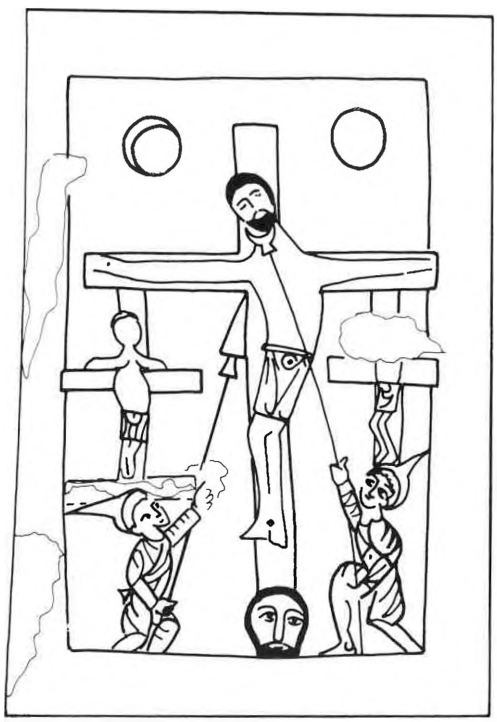
1a. Sabereebi, église no. 7, Crucifiement

1b. Sabereebi, église no. 7, Crucifiement

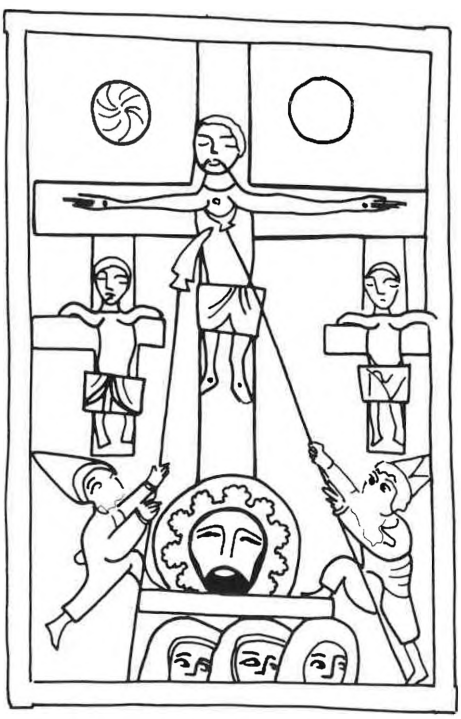
2. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. arm. 333, fol. 7r. Crucifiement



5. Martvili, croix pectorale-reliquaire. Crucifixion



3. Erevan, Matenadaran, MS. arm. 6303. Crucifiement



4. Erevan, Matenadaran, MS. arm. 316. Crucifiement

6. Sabereebi, église no. 7, le soleil et deux Saintes Femmes

8. Sabereebi, église no. 7, la lune et le temple

7. Tbilisi, Musée d'Histoire Géorgienne, coupe en argent. Déesse païenne

The Past Reanimated in Byzantine Illumination

JEFFREY C. ANDERSON

THE LATE twentieth-century technological revolution has, perhaps ironically, made it easy to grasp one of the roles played by the medieval illuminator. It was he and the scribe who answered the most common of patrons' requests: "I want a copy of this book." In meeting so basic a need the illuminator functioned more like a photocopier than creative genius. He accurately reproduced what lay before him, and for this reason critical standards and methods based upon Renaissance conceptions of creativity may be of questionable relevance in grasping aspects of the Byzantine visual language. In his theoretical writings on illumination, Kurt Weitzmann has reflected upon the methods and outlook of those who made manuscripts and has emphasized the complexity of the issues surrounding the creation of images, even when carried out by the apparently simple act of copying.[1] Some illuminators impressed their styles on every aspect of the work, whereas others copied with such deliberate care that details of the source remain an identifiable part of the finished picture. In the normal course of study, speculation need take us no further than what may be required for a grasp of the illuminator and his style. But in a handful of cases an artist's relationship to a particular model leads us to question the patron's intent, since the use of certain sources might entail allusion to an idealized past.

I propose to show that behind some twelfth-century miniatures lie tenth- and early eleventh-century images. Although the approximate dates of the models are relatively certain, the reasons for their use must remain speculative. These instances join the ones in which artists of the Palaiologan era copied pictures from the Paris Psalter or portraits similar to those found in the Stauroniketa Gospels.[2] For the modern critic, such evocations of the past intertwine the idea of learned quotation with the concept of the masterpiece, both problematic notions for Byzantium in the Middle Ages. In the discussion that follows, these issues inevitably arise along with others specific to the twelfth century. The pictures in question are found in two well-known books, the Gospels of John II (Vat. Urb. gr. 2) and the Codex Ebnerianus (Oxford, Bodl. Auct. T. inf. 1.10). They are similarly painted though by different illuminators and at somewhat different times. The Gospels of John II was probably done in the late 1120s; the Codex Ebnerianus dates from sometime in the third quarter of the century. I will begin with the Baptism of Christ in the earlier book and then examine separately some author portraits in the Oxford New Testament.

The Gospels of John II is one of the most celebrated monuments of twelfth-century painting in Byzantium.[3] The decoration includes a portrait of the emperor and his son Alexios, a set of canon tables, and full-page feast scenes paired with evangelist portraits and initials. Little in this choice of imagery can be considered noteworthy. The imperial portrait follows the traditional format, and the pairing of evangelists with narrative scenes had enjoyed several decades of popularity by the 1120s.[4] The remarkable feature of this book lies in its

[1] K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Studies in Manuscript Illumination 2) (Princeton 1947).

[2] Examples are the copies of the Paris Psalter (gr. 139) found at Sinai (gr. 38 + St. Petersburg, Public Lib., cod. 269: K. Weitzmann, "Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai," *JÖBG* 6 [1957], 125–143) and in the Vatican (Pal. gr. 381: H. Belting, "Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts," *JÖB* 21 [1972], 17–38), as well as the several reminiscences of early evangelist portraits discussed by H. Buchthal and H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* (DOS 16) (Washington, D.C. 1978), 17–32, 102–104, on the patronage and models.

[3] Miniatures, title pages, and sample of text all published by C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'Evangeliario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2)* (Codices e Vaticanis Selecti, Series Minor 1) (Rome 1910), pls. 83–92; for bibliography see P. Canart and V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana* (ST 261) (Vatican City 1970), 329.

[4] C. Meredith, "The Illustration of Codex Ebnerianus: A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period," *JWarb* 29 (1966), 419–424. K. Weitzmann discovered and published the earliest known example, which dates from the tenth century: Baltimore, Walters Art Gallery, cod. W 524 and leaves in the Amberg Collection (A.S. 501), Kölliken; see "An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery," in *Gatherings in Honor of Dorothy E.*

version of the Baptism of Christ (Fig. 1), though not because of the moment chosen for depiction or the selection of characters.[5] The slightly earlier version of the Baptism painted in a Gospel book in Geneva offers a useful point of reference (Fig. 2) since it may have been painted by someone influential in the early career of the illuminator of the Gospels of John II.[6] In both examples Christ stands in the center of the picture submerged to nearly his shoulders in the Jordan. John strides forward from one bank to anoint him, while angels wait on the opposite side. Other versions from the eleventh and twelfth centuries could be put next to these and virtually all would conform to the same pattern. In one significant way, though, the miniature in the Gospels of John II departs from that in the Geneva manuscript, as well as from other eleventh- and early twelfth-century examples. It differs in the design of the landscape.

In most medieval versions of the Baptism (e.g., Fig. 2) the beholder's implied point of view appears to fall close to the center of the river, just above the water's surface. The banks of the Jordan, receding into the distance, give the impression of converging on Christ's neck and shoulders. Often, whether the representation is found in books, wall paintings, or panels,[7] the water almost seems to be welling up around the figure, so unsuccessful is the illusion of perspective recession. The painter of the Gospels of John II reenergized the illusion and did so through study of an earlier source that was in all important respects like the version painted by the illuminator George in the Menologion of Basil II (Fig. 3).[8] The most striking feature is the horizon line, which appears only rarely in Early Christian and Byzantine painting.[9] In both images it cuts across Christ's chest and would extend out to the edges of the picture were it not for the mountains that rise at the left and right. In the Baptism in the Geneva Gospels the banks of the river appear to touch Christ's shoulders, as they often do in contemporary representations. The design seems almost hostile to the illusion of space. The prominent horizon line is one of several elements of the Baptism miniature that recall aspects of the Basil menologion. Where the riverbanks in the Geneva Gospels are simply a ragged line, those of the Menologion and Gospels of John II have been rendered as if deeply eroded. In the different tones of the riverbanks and of Christ's body, George seems to have created a nearly coherent source of lighting. The illuminator of John II's Gospels, whom I have called the Kokkinobaphos Master,[10] also created what look like the effects of a single source of light. The surface of the water at the left reflects the strong sunlight, whereas that to the right turns a shadowy deep blue; Christ's body is outlined with black line on one side and in red and brown on the other. Similar kinds of lighting can be found elsewhere around that time, but rarely if ever as strongly expressed as in the Gospels of John II.[11]

The ways in which the version of the Baptism in the Gospels of John II differs from that in the menologion reflect contemporary practice. As in the menologion, the bank of the river to our right drops nearly straight downward; but in the Gospels of John II it then takes an abrupt turn to run parallel to the bottom frame of the picture, as does the corresponding riverbank in the Geneva Gospels (Fig. 2) and other representations of the eleventh and twelfth centuries.[12] When painting the surface of the river, George simply drew bands of short highlight and shadow lines, a convention used as early as the sixth century.[13] The Kokkinobaphos Master shows Christ dipping the fingers of his left hand into the stream to disturb the surface flow; the effect is no less stunning for its having earlier been created by the illuminator of the Geneva Gospels. In all, the Kokkinobaphos Master retained the contemporary elements that could serve as naturalistic touches to a composi-

Miner, ed. U. McCracken, L. Randall, and R. Randall, Jr. (Baltimore 1974), 19–38.

[5] The image is linked to the beginning of Mark's Gospel by the inscription "On the Sunday before the (Feast of) Lights." The Feast of Lights was celebrated on 5 January; read in church on the Sunday before was Mark 1:1–8, hence the liturgical instruction.

[6] Bibliothèque publique et universitaire de Genève, MS. gr. 19: Meredith, "Codex Ebnerianus" (as in note 4), 420; R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (New York 1980), 22, 23, fig. 9.

[7] The type to which I refer is widespread; see the version in the church at Daphni (E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni* [Cambridge, Mass. 1931], fig. 86) or that in the manuscript cod. Taphou 14: G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Studies in Manuscript Illumination 6) (Princeton 1969), fig. 115. A large number of examples can be conveniently found in G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles* (Paris 1916), 170–215.

[8] Cod. Vat. gr. 1613: *Il menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)* (Codices e Vaticanis Selecti 8) (Turin 1907); V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), 140–141.

[9] Elements of the representation on the Sancta Sanctorum reliquary lid (K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, vol. I [Princeton 1976], fig. 14), usually dated around the sixth century, might encourage reading a horizon in the background. The horizon line also appears in ninth- or tenth-century Psalters, such as Mount Athos, Pantokrator cod. 61 (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age: Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731* [Bibliothèque des cahiers archéologiques 1] [Paris 1966], pl. 13) and the Khludov Psalter (Mosq. gr. 129: M. Shchepkina, *Miniatiury Khludovskoi psaltyri* [Moscow 1977], fol. 72v).

[10] J. Anderson, "The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master," *DOP* 36 (1982), 86–93; idem, "The Illustrated Sermons of James the Monk: Their Dates, Order and Place in the History of Byzantine Art," *Viator* 22 (1991), 69–120.

[11] See the Baptism in Paris, gr. 533 (Galavaris, *Liturgical Homilies* [as in note 7], fig. 247).

[12] For examples, see note 7 above.

[13] Sancta Sanctorum reliquary lid (reference in note 9 above).

tional framework whose closest parallel appears in a work created nearly a century before his lifetime, the Basil menologion. The results stand out, but was the beholder expected to recognize the source as the menologion or some other work of its day? When we examine the evangelist portraits (Fig. 4) or the other feast scenes,[14] nothing seems quite so sharply reminiscent of the art of an earlier era. The columns of the canon tables rise from platforms the Kokkinobaphos Master executed in perspective; and though this treatment is found in tenth-century manuscript painting,[15] I doubt that the illuminator expected anyone to grasp a direct reference, or to link the column bases with the Baptism and its source.

As it happens, we have not uncovered all the examples of this illuminator's use of the past that are relevant to the Gospels of John II. Only the explicit ones have been cited. Though the manuscript was made for the emperor John II, the parallel with Basil's menologion seems too weak a foundation to support any conclusion regarding John's motives. References to an imperial art of earlier times, conceived as such, cannot underlie a single similarity. Instead, the parallel reflects something about the illuminator. Since he is associated with the maker of the Codex Ebnerianus, it seems reasonable to examine the evidence of this manuscript before drawing any conclusions. The illuminator of the Codex Ebnerianus worked in a style nearly identical to that of the Kokkinobaphos Master. Furthermore, the illuminator of the Codex Ebnerianus used a body of subjects mostly traceable to the 1120s and the Kokkinobaphos Master. They were intimately related craftsmen.

The Codex Ebnerianus[16] was written and illuminated sometime in the third quarter of the twelfth century, perhaps several decades after the Gospels of John II. It contains the New Testament in a richly decorated and illustrated format that recalls the program of the Gospels of John II. Feast scenes are paired with evangelists, three of whom match in type their images in the earlier manuscript. Compare, for example, the portraits of Matthew (Figs. 4 and 5). The author sits in a nearly identical wooden throne with finials on the uprights and knobs studding the back; the whole, consisting of small columns and horseshoe arches, has an architectonic form that still barely contains the evangelist as he leans forward to dip his pen into the inkwell on the nearby writing stand. The drapery patterns are line for line and fold for fold nearly identical. With the Mark and Luke portraits the poses and furniture again remain constant, but the drapery patterns, though clearly related, diverge somewhat. Finally, the John (and Prochoros) portraits differ entirely, because the illuminator of the Codex Ebnerianus decided to throw out the conventional image and invent a new one. The relationship between the portrait sets thus changes subtly. However relevant this fact may be to the problem of attribution, the matter at hand is the degree of continuity among compositions.

The portraits of Matthew, Mark, and Luke in the Gospels of John II and Codex Ebnerianus remain overwhelmingly similar in composition. Much of the same kind of continuity helps to define the body of work that must be divided between the Kokkinobaphos Master and the illuminator of the Codex Ebnerianus.[17] The illustrated manuscripts we have by them contain sets of four portraits—all, that is, except for the Codex Ebnerianus. Of the surviving manuscripts, it alone contains seated portraits for the authors of the Acts and Epistles. Before Acts is an image of Luke and Theophilos adapted from the Luke portrait type found in manuscripts from the Gospels of John II through the Codex Ebnerianus.[18] For some others, particularly Peter and Paul, the illuminator appears not to have known any long established, authoritative compositions. In the absence of a strong tradition he improvised, and did so in a way that reveals how such images were sometimes created.

For two of the portraits the illuminator simply got an old book and worked from it. Paul (Fig. 7) derives from an image probably made around the second half of

[14] Stornajolo, *Miniature* (as in note 3), pls. 84, 88–91.

[15] A treatment such as is found in canon tables of the tenth and early eleventh centuries, for instance those of Mount Athos, Stauroniketa cod. 43 (K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* [Berlin 1935], figs. 177, 178), or Athens, National Library cod. 2364 (A. Marava-Chatzinicolaou and Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, vol. I [Athens 1978], figs. 122, 124, 125, 126).

[16] Completely published with notes and bibliography by I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, vol. I/1, *Oxford, Bodleian Library* (Stuttgart 1977), 59–67, figs. 222–255.

[17] Consider, for instance, the Matthew portraits in Paris, gr. 71 (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle* [Paris 1929], pl. LXXXVII); the Baltimore fragment of Mount Athos, Great Lavra, cod. A 44 (*Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan [Princeton 1973], fig. 63); Mount Athos, Panteleemon monastery, cod. 25 (S. Pelekanides, P. Christou, Ch. Tsioumis, and S. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, vol. II, *The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandari* [Athens 1975], fig. 323); Oxford, Christ Church College, Wake gr. 32 (J. Anderson, "A Twelfth-Century Instance of Reused Parchment: Christ Church College, Wake gr. 32," *Scriptorium* 45 [1991], fig. 1); London, British Library, MS. Burney 19 (J. Beckwith, *The Art of Constantinople* [London 1961], fig. 170); Patmos, monastery of St. John, cod. 274 (*Patmos: Treasures of the Monastery*, ed. A. Kominis [Athens 1988], fig. 20); and the Laphskaldi Gospels (A. Saminsky, "Masterskaia gruzinskoi i grecheskoi knigi v Konstantinopole XII–nachala XIII veka," *Muzei* 10 [1989], 188).

[18] Compare Hutter, *Bodleian* (as in note 16), figs. 240 and 238, and those with Luke in the Gospels of John II (Stornajolo, *Miniature* [as in note 3], pl. 89), and Paris, gr. 71 (Omont, *Miniatures* [as in note 17], pl. LXXXVII).

the tenth century and resembling in all important respects the Luke portraits in Stauroniketa cod. 43[19] and Athens cod. 56 (Fig. 8).[20] Not only are the compositions alike and the furniture similar, but the fold patterns of the garments match. The wide folds on the arm and down the figure's back, or the simple gathering around the waist, follow one another and supplement the strongest parallel, which is the design of the bunch of material formed when the figure pulls his knees together. In both miniatures, the book on which the author works seems to slip off his lap as he leans forward to refill the pen. The differences are negligible: the background of the Codex Ebnerianus portrait contains twelfth-century additions and the folds on the thigh were simplified, as was the bunch caught between the figure and the bench. Were we to press the point, some of the differences in fold patterns and minor details could be accounted for by pointing to other portraits in Athens cod. 56.[21] Clearly, the composition derives from some early source that almost surely portrayed Luke, an identification supported by parallels in other early manuscripts at Oxford[22] and Patmos.[23] To the early figure type the illuminator grafted the portrait head of Paul. The other portrait taken directly from an old source is that of John.[24] It conforms to a type that does not otherwise appear in the work of the Kokkinobaphos Master or the illuminator of the Codex Ebnerianus, but neither does it occur among the sets of Stauroniketa cod. 43 and Athens cod. 56. The composition centering upon John slumped in a high-backed wicker chair is well attested from an early date.[25] In addition to these two, other miniatures reveal knowledge of early portraiture.

The depiction of Peter forms a third link with some early source (Fig. 9). At first glance the composition appears to be related to the Luke-Paul transformation. Yet Peter's torso is more upright and the gesture of reaching to dip the pen seems exceptionally weak. The confusion should alert us to the difficulty of the identification. As the source of whatever early features this image retains, I propose a composition sometimes used for Matthew but more often for Mark.[26] Here I illustrate the Matthew portrait from Athens cod. 56 (Fig. 10). The author sits upright, his head and shoulders only slightly inclined; he seems to have paused for a moment's reflection. Although the upper part of the figure appears to be in repose, the legs are usually drawn far apart and the drapery agitated as if he had just shifted position. Much of the energetic lower half of the figure, along with the desk, was carried over into the Codex Ebnerianus representation. In fact, the crisp meander of the himation's hem traces a nearly identical path in the two portraits; in the Athens manuscript the added folds of the (differently colored[27]) tunic mask the similarity. If, as seems quite likely, the illuminator knew such an image, then he found it necessary or desirable to replace the pen with a cross-staff and to have Peter extending his left hand to dip the pen. In making these changes, he happens to have obscured the source.

The three portraits in the Codex Ebnerianus, those of Paul, John, and Peter, comprise the best evidence for its illuminator's knowledge and use of an early manuscript. The conclusions this evidence allows begin at precisely the point where we left the Gospels of John II. The patron was unlikely to have recognized, let alone ordered, the use of material older than a century or more. In the case of the Codex Ebnerianus, the instances of reuse come late in the manuscript and are nearly lost in compositional changes. If the quotations were to amount to just that, quotations from acknowledged masterpieces, and were to be part of an ideological message, then we should expect to see them plainly expressed at the start of the manuscript and not obscured or buried. As was true of the Baptism in the Gospels of John II, the use of compositions of a much earlier vintage reflects primarily on the illuminator, on his outlook and resources. In the remaining paragraphs, I wish to explore some of the implications the parallels have for the style of the time.

The sources assembled for the three epistle portraits come down to images associated with Mark, Luke, and John. We instinctively think of the illuminator's having used an early Gospel book. If so, it was neither Athens cod. 56 nor Stauroniketa cod. 43. Putting aside the question of whether either book would still have been available in twelfth-century Constantinople,[28] other

[19] Weitzmann, *Buchmalerei* (as in note 15), 23–24, fig. 171.

[20] Ibid., 21, 23; Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *National Library* (as in note 15), 17–27, figs. 1–10.

[21] The bunch caught between the leg and bench resembles the pattern in the Matthew portrait: Weitzmann, *Buchmalerei* (as in note 15), fig. 151; Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *National Library* (as in note 15), fig. 3.

[22] Bodleian Library, Canon. gr. 110: Hutter, *Bodleian* (as in note 16), 12.

[23] Cod. 72: Weitzmann, *Buchmalerei* (as in note 15), fig. 293.

[24] Hutter, *Bodleian* (as in note 16), fig. 246.

[25] See John in Paris, Coislin 195: Omont, *Miniatures* (as in note 17), pl. LXXXI.

[26] Mount Athos, Dionysiou, cod. 588m (Mark: Pelekanides et al., *Treasures* [as in note 17], vol. I, *The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamou and Gregoriou* [1973], fig. 284), and cod. 34 (Mark: Weitzmann, *Buchmalerei* [as in note 15], fig. 184); Paris, Coislin gr. 195 (Mark: Omont, *Miniatures* [as in note 17], pl. LXXXI); Vat. gr. 364 (Mark: A. Friend, "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part I," *Art Studies* 5 [1927], fig. 104).

[27] Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *National Library* (as in note 15), fig. 3; the black-and-white reproduction obscures how simple the disassociation of the two garments might have been.

[28] On the potential availability of the Athens manuscript, see the remarks on provenance by Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *National Library* (as in note 15), 25–26. Belting and Buchthal, *Atelier* (as

reasons remain to exclude these two famous examples of tenth-century illumination. The most direct is the absence in both manuscripts of a portrait of John slumped in a wicker chair. The source, assuming on perhaps shaky ground that it was a single book, may not even have been a copy of the Gospels. The portrait of James in the Codex Ebnerianus shows him turned to face the beholder.[29] The composition of this figure follows one that Albert M. Friend included among his canonical eight types of evangelist portraits;[30] it is the pose used for Mark in the Melke Gospels and, later, for John in a thirteenth-century Gospel book in the Walters Art Gallery.[31] Evangelist portraiture of the tenth through twelfth centuries reveals the plain preference that artists and their audience shared for the profile figure. During this time, frontally facing authors are as likely to be the epistle writers in New Testament manuscripts as evangelists in Gospel books.[32] The source of the image of James and the other portrait compositions may therefore have been a New Testament manuscript. We attempt to identify the source of the portraits because they turn out to be related to the Kokkinobaphos Master's evangelists. His Matthew in the Gospels of John II was invented from the source later used for Paul, the early version of Luke (Figs. 4, 7, and 8). The portrait type of Mark likewise came from the image reflected in part of the Peter portrait; in the first adaptation the original gesture was carried over. This circumstance presents us with an opportunity to make a distinction between copying and creation based on earlier images. I present the case as a hypothesis offered in narrative form.

The evangelist portraits executed by the Kokkinobaphos Master all follow the same compositions; many small details in the drapery patterns hardly change over the length of his career. The illuminator appears to have put no premium on invention. He had his own types, particular variations on a centuries-old tradition, and these he simply replicated from memory. The invention of the types took place early, possibly when he was learning to paint. At the time of his youth and training, toward the end of the reign of Alexios Komnenos, the style of the illuminator of the Geneva Gospels (Fig. 2) was common in Constantinople. The figures are not impressively corporeal, and the lines of the drapery patterns spread over the surface in an unfocused, fussy way. The Kokkinobaphos Master apparently sought the illusion of a solid figure and learned to express his inclination by the study of earlier art. He was not alone. The solid forms of earlier painting also fascinated the illuminator of the Athens lectionary, cod. 2645.[33] But the Kokkinobaphos Master achieved what eluded the earlier illuminator: a thorough and unselfconscious synthesis of the twelfth-century ideal of vitality with the illusion of solidity still common in tenth-century painting. His use of sources has some of the quality of formal exercises. In the Baptism composition (Fig. 1) John and Christ present especially robust images; John's drapery sweeps about him in an energetic flow of lines; it is the kind of treatment that helps make George's scene in the menologion so successful (Figs. 1 and 3). The angels' garments strike a different note. That of the foremost angel falls heavily downward with almost no breaks. The forms recall nothing more than the drapery in Athens cod. 56 (Fig. 8) and works of its style and era. The interest in solidity expressed in single figures runs through the entire composition. John and the angels describe with Christ a strip of space that cuts across the middle ground. Behind it are landscape and figures: the horizon, hills, and John's disciples. The foreground comes to life thanks to the lively group of swimmers, otherwise known in scenes of John baptizing the multitude.[34] By the time of the earliest surviving works, the Gospels of John II and the small Gospel book in the Bibliothèque Nationale, Paris gr. 75,[35] the artist has studied his early sources and developed his unique idiom based in part upon the formal lessons they had to teach.

The absence of any premium placed on invention may help in identifying the compositions painted by the Kokkinobaphos Master. His patrons, who apparently sought works in a certain style, naturally influenced the illuminator in this respect. That followers like the painter of the Codex Ebnerianus so closely replicated his compositions attests to the importance of patronage. Although heir to the Kokkinobaphos Master's work, the painter of the Codex Ebnerianus seems to have differed in his taste and inclinations. He changed the John and Prochoros composition. His treatment of the epistle writers further reveals a tendency, albeit revealed under unusual circumstances. We may get at the heart of the reason for the reuse of early compositions by

in note 2), 17–22, suggest the use of Stauroniketa cod. 43 by illuminators who were active in Constantinople after the Codex Ebnerianus was made.

[29] Hutter, *Bodleian* (as in note 16), fig. 242.

[30] "Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part II," *Art Studies* 7 (1929), 26–29.

[31] Respectively, Venice, Biblioteca dell'Isola di San Lorenzo, cod. 1144 (Friend, "Portraits II" [as in note 30], pl. X, fig. 26); and Walters cod. W 531 (*Illuminated Greek Manuscripts from American Collections* [as in note 17], 158–159).

[32] See Oxford, Bodleian Library, Canon. gr. 110 (Hutter, *Bodleian* [as in note 16], figs. 15, 18, 20), and Baltimore, Walters Art Gallery, cod. 524 (Weitzmann, "Illustrated Greek New Testament" [as in note 4], 30, draws this comparison).

[33] Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *National Library* (as in note 15), figs. 315–317.

[34] Often in illustrated copies of the sermons of Gregory of Nazianzenus; see the examples in Mosq. gr. 146 (Galavaris, *Liturgical Homilies* [as in note 7], fig. 13) and Paris, gr. 533 (ibid., fig. 246).

[35] Gr. 75: Millet, *Recherches* (as in note 7), fig. 138.

returning to the portrait of Peter, who awkwardly reaches with the pen in his left hand. Why, one must wonder, did the illuminator bother to make this change? Why not simply reproduce the model showing his left hand to his chin and the other held across the book (as reflected in Fig. 6)? The reason seems to be a conscious avoidance of repetition; the illuminator was determined to make each portrait different. After exhausting the usual set of four, he then turned to fresh material for the remaining ones. Unlike the Kokkinobaphos Master, who translated the compositions into his own idiom, the follower revealed his care in copying precisely in the portraits of Paul, John, and James. He followed his tenth-century models with the same scrupulous attention he paid to those of the twelfth.

The sensibility of the Kokkinobaphos Master and painter of the Codex Ebnerianus form just part of an awakening of interest in a subjective image of the world. The Baptism in Mount Athos, Iveron cod. 5,[36] continues the exploration of deep space along similar compositional lines. Neither the works nor the historical context favors interpreting this instance of the use of old images as the conscious quotation from masterpieces done to remind the beholder of an idealized past. This conclusion does not foreclose more subtle possibilities. During his lifetime, the Kokkinobaphos Master was highly successful, and among his patrons he counted several members of the court.[37] It may be that the Kokkinobaphos Master's style found favor at the court of John II because it summoned to mind a distinctive image, possibly one of strength or solidity. Where the Baptism in the Geneva Gospels seems diffused over a flat surface, that of the Gospels of John II is rooted in a coherent view of the sensible world. Perhaps the early works of the Kokkinobaphos Master evoked impressions or associations we can no longer grasp owing to the loss of the monumental painting of Constantinople.

The George Washington University

[36] Pelekanides et al., *Treasures* (as in note 17), vol. II, fig. 22.

[37] Anderson, "Sermons of James the Monk" (as in note 10).

1. Vatican, cod. Urb. gr. 2, fol. 109v. Baptism of Christ

2. Geneva, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, MS. gr. 19, fol. 152. Baptism of Christ

3. Vatican, cod. gr. 1613, p. 299. Baptism of Christ

4. Vatican, cod. Urb. gr. 2, fol. 21. Matthew portrait

5. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 23v. Nativity and Matthew portrait

6. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 80v. Baptism and Mark portrait

7. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 312v. Paul blinded and portrait

8. Athens, National Library, cod. 56, fol. 154v. Luke

9. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 1.10, fol. 292v. Peter released from prison and portrait

10. Athens, National Library, cod. 56, fol. 4v. Matthew

Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint

MASSIMO BERNABÒ

IN THE LAST DECADES scholars have drawn attention to a number of originally Jewish features in medieval Latin and Byzantine picture cycles. Recently, the joint study by Kurt Weitzmann and Herbert Kessler of the Dura synagogue frescoes has again raised many controversial issues concerning the existence of ancient Jewish Bible illustration.[1] The aim of the present paper, which examines material related to this topic, is to explore the impact of two pseudepigraphic texts, presumably illustrated, on Septuagint picture cycles, and to place them within delineated geographic and cultural realms.

Among the extant illustrated recensions of the Septuagint, the Vienna Genesis has been repeatedly examined, and recently additional connections with Jewish sources have been added to the literature. Further studies might increase the list of extrabiblical elements in the Vienna Genesis recension, whose place of origin is assumed to be Antioch or the Palestinian area.[2] In the meantime, a thorough investigation of the Genesis illustrations transplanted into the manuscript of the *Sacra Parallela* in Paris (Bibliothèque Nationale, cod. gr. 923), and which presumably belong to the same recension, has similarly revealed Jewish sources.[3]

Moving to Egypt, we are faced with the richly illustrated recension of the Septuagint of the Cotton Genesis, which is attributed to Alexandria or Egypt by all scholars who have dealt with this manuscript. In the recent publication of the codex, a reconstruction based on the fragments that survived the burning of the Cotton library,[4] the editors hypothesize that the archetypal picture cycle originated after 200 A.D. The Cotton manuscript itself, they claim, contains a Christianized cycle of the model with fewer Jewish features than the archetype, as the pictures of the same recension in the Genesis frontispieces of the Touronian Bibles prove.[5]

In the Cotton Genesis most of the Jewish features stem from the *Life of Adam and Eve*, a widely disseminated pseudepigraphon in which Christian allusions are almost entirely absent. Its original composition can be traced back as far as the end of the first century A.D., probably in Palestine.[6] The *Life* is known in two versions: a Latin text, the *Vita Adae et Evae*, and a Greek text, the *Apocalypse of Moses*. Further sources of the Cotton illustrations have been found in Philo, Josephus, and various Jewish legends.[7] The *Life* is considered to be the only extrabiblical source for the story of Adam and Eve, which confirms Kessler's study of the Genesis frontispieces in the Touronian Bibles in his previous monograph.[8] According to Kessler, the following six

[1] K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990). See also the recent contribution by R. Stichel, "Gab es eine illustration der jüdischen Heiligen Schrift in der Antike?" in *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann* (*JbAC* Ergänzungsband 18 [1991]), 93–111.

[2] For Jewish sources, cf. M. Friedman, "Esau Selling His Birthright in the Vienna Genesis," *Byzantion* 52 (1982), 417–419; eadem, "On the Sources of the Vienna Genesis," *CahArch* 38 (1989), 5–17; eadem, "More on the Vienna Genesis," *Byzantion* 59 (1989), 64–77 (with earlier literature); K. Schubert, "Jewish Pictorial Traditions in Early Christian Art," in *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, eds. H. Schreckenberg and K. Schubert (Assen and Maastricht 1992), 211ff. For the place of origin, cf. H. Fillitz, "Die Wiener Genesis. Resumé der Diskussion," in *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII. Internationalen Kongress für Mittelalterforschung, 21–28 Sept. 1958* (Graz and Cologne 1962), 44–46.

[3] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923* (Princeton 1979), 52.

[4] K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B.VI* (Princeton 1986).

[5] Ibid., 42–43 and passim. For a recent examination of the cycle of the creation in the Cotton recension, see M. Büchsel, "Die Schöpfungsmosaiken von San Marco. Die Ikonographie der Erschaffung des Menschen in der frühchristlichen Kunst," *Städel-Jahrbuch*, n.s., 13 (1991), 29–80.

[6] *The Old Testament Pseudepigrapha*, ed. J. H. Charlesworth, vol. II, *Expansions of the Old Testament and Legends* (Garden City, N.Y. 1985), 252.

[7] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 4), 36–37, 42–43, 56, 58, 60, 61, 67, 69–70, 111, 112, 116.

[8] H. L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours* (Princeton 1977).

episodes in the Carolingian Bibles are borrowed from the *Life* (in a few cases the references to the pseudepigrapha differ from Kessler's):[9]

1. An angel (Michael) praying at the creation of Adam (*Vita* XIII.2)[10]
2. Eve anachronistically present at the Admonition (*Vita* XXXII.1; *Apoc. Mos.* VII.1)[11]
3. The tree of knowledge represented as a fig tree (*Apoc. Mos.* XX.4)[12]
4. An angel, rather than the Lord, expelling Adam and Eve (*Apoc. Mos.* XXVII.1)[13]
5. Eve sitting in a bower after the Expulsion (*Vita* I.1)[14]
6. The Burial of Abel (*Apoc. Mos.* XL.4–5)[15]

A seventh scene from the *Life* has been found in the mosaic with the Sacrifice of Cain and Abel in San Marco, belonging to the same recension:[16]

7. Cain's effulgent hair (*Vita* XXI.3; *Apoc. Mos.* I.3)[17]

A less cautious examination of the cycle in the Cotton recension reveals a more extended dependence on the same literary source:

8. Adam guarding his portion of the Garden while the serpent tempts Eve, possibly the result of a conflation of two scenes: the Temptation, and Adam and Eve guarding the portions the Lord allotted them, as in San Marco (Fig. 1) or the Rovigo Bible[18] (*Vita* XXXII.2; *Apoc. Mos.* XV.2)[19]
9. The serpent coiling around the tree, as in San Marco (Fig. 1), the Salerno antependium (Fig. 2), or the Grandval Bible[20] (*Apoc. Mos.* XIX.3)[21]
10. The serpent sprinkling his poison on the fruit and giving it to Eve with his mouth, as in San Marco (Fig. 1) or the Grandval Bible (*Apoc. Mos.* XIX.3)[22]
11. Eve bending the branch of the tree of knowledge and plucking the fruit, as in the Salerno antependium (Fig. 2) (*Apoc. Mos.* XIX.3)[23]

Less certain are the following additions to the list:

12. Adam as the only one of the two who eats fruit from the tree of knowledge after the serpent disappears and Eve and Adam are together again, as in San Marco (Fig. 3), in contrast to the Septuagint (Genesis 3:6: "and she took of its fruits and ate and gave also to her husband with her and *they* ate") (*Apoc. Mos.* XXI.5)[24]
13. Adam as the only one of the two sewing fig leaves (Fig. 3), in contrast to the Septuagint (Genesis 3:6: "*they* sewed for themselves fig-leaves") (*Apoc. Mos.* XX.4–5 and XXI.5)[25]
14. The Creator sitting on his throne in the Denial of Guilt and in the Curse (as in San Marco) (*Apoc. Mos.* XXII.4: God coming back to Paradise is seated on a throne "made ready where the Tree of Life was")[26]

Episodes 9, 10, and 11 are literal renderings, word for word, of consecutive phases of the *Apocalypse of Moses* (XIX.3): "When he [the serpent] had received the oath from me [Eve], he went, climbed the tree, and sprinkled his evil poison on the fruit which he gave me to eat

[9] Ibid., 28–30, figs. 1–4.

[10] *Expansions* (as in note 6), 262.

[11] Ibid., 270, 271.

[12] Ibid., 281.

[13] Ibid., 285. Kessler, *Bibles from Tours* (as in note 8), 30, indicated *Vita* XXIX:3–4 as the base text for the expulsion by Michael; yet here, at chapter 29, Michael drives Adam out of Paradise not after the Fall, but after having taken him up again to the Heavenly Paradise, where Adam has a vision of the Lord surrounded by thousands of angels (*Expansions* [as in note 6], 267–268). The proper Expulsion is narrated at chapter 27 in Eve's account of the Fall; here the Lord orders his "angels," not Michael, to cast Adam and Eve out of Paradise.

[14] *Expansions* (as in note 6), 258.

[15] Ibid., 293.

[16] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 4), 59 and fig. 74.

[17] *Expansions* (as in note 6), 264, 267.

[18] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 4), fig. 44; *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento: Pentateuco, Giosué, Ruth*, ed. G. Folena and G. L. Mellini (Venice 1962), pl. 4. Weitzmann and Kessler (p. 55) unconvincingly explained the presence of Adam at the Temptation in San Marco as a mirror image of the Adam beside Eve plucking the fruit in the Rovigo Bible (fol. 2v; *Bibbia*, pl. 4). More probably, in the Rovigo Bible we find Adam, alone, while Eve is tempted by the serpent not yet in the tree (fol. 2r; ibid., pl. 3 and colorpl. 3), then (fol. 2v) Eve and the serpent in the tree, a mirror image of the composition in San Marco; Adam stands alone at the right, an exact parallel of the figure of Adam eating fruit in San Marco. The cycle in the Rovigo Bible is apparently a conflation of originally separate illustrations.

[19] *Expansions* (as in note 6), 270, 277.

[20] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 4), figs. 44, 48, 49. The depiction of the serpent in the tree adapted a representation from the legend of Heracles and the tree of the Hesperides guarded by a dragon (H. L. Kessler, "*Hic Homo Formatur:* The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles," *ArtB* 53 [1971], 155).

[21] *Expansions* (as in note 6), 279.

[22] Ibid., 279; Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 4), figs. 44, 49.

[23] *Expansions* (as in note 6), 279.

[24] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 4), fig. 45; *Expansions* (as in note 6), 281. Adam is also the one eating a fruit at this point of the story in Targum Neophyti and Targum pseudo-Jonathan (*Targum du Pentateuque*, vol. I, *Genèse*, ed. R. Le Déaut [Paris 1978], 90, 91).

[25] The text published in the collection of pseudepigrapha edited by Charlesworth (*Expansions* [as in note 6], 281), states that Eve, after eating the fruit, tried to sew fig leaves to cover her nakedness; she then persuaded Adam to eat the fruit and he realized that he was naked. We might therefore assume that at this point Adam *alone* sews the fig leaves for his girdle. In a slightly different account of the story, reported by L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 15th ed. (Philadelphia 1988), vol. I, 75, "*Adam* tried to gather leaves from the trees," but "only the fig-tree granted *him* permission to take of its leaves." Both Targum Neophyti and Targum pseudo-Jonathan have a plural (*Targum*, ed. Le Déaut [as in note 24], 90–92, 91–93).

[26] *Expansions* (as in note 6), 281. K. Weitzmann, "The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures," in O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. II, *The Thirteenth Century* [Chicago and London 1984], 115, explains the enthroned Creator as a borrowing from a Last Judgement, replacing a standing Creator.

which is his covetousness. For covetousness is the origin of every sin. And I bent the branch toward the earth, took of the fruit, and ate."[27] The *Life of Adam and Eve*, therefore, not only is used extensively (a minimum of eleven to a maximum of fourteen illustrated episodes connected with this text may be listed), but also substitutes for the Septuagint in the climax of the story of the Fall. It is quite likely that a number of illustrations of the Cotton recension did not originate in an illustrated book of Genesis, but migrated from an illustrated edition of the *Life* available to the painter of the Cotton archetype. These images probably present to us an epitome of an illustrated *Life of Adam and Eve*.

The foregoing investigation of the sources of the Cotton recension provides new evidence that it regularly depended on the same, presumably illustrated, source, namely, the *Life of Adam and Eve*, which Kessler has already taken into account. A further comparison of this text and the illustrations of the Cotton recension might produce evidence of even more numerous connections. It is significant for this investigation that the original text of the *Life* is lost and its Latin translation, the *Vita Adae et Evae*, does not include Eve's account of the Fall.[28]

It should be stressed that the Cotton recension, which originated in the area of Alexandria (or Egypt generally), is not a biblical cycle with an undetermined contribution of pseudepigraphic or midrashic traits, as has been demonstrated for other cycles, but is instead the result of a studied selection from available illustrated texts.

A third illustrated recension of the Septuagint comprises the Byzantine Octateuchs. Antioch has been proposed as the place of origin of the archetype, the same center where the Dura painters might have obtained their models.[29] Moreover, a fifth- or sixth-century marble slab from Seleucia (Antioch) depicting Joseph in prison that is iconographically related to the Octateuch cycle[30] provides an early terminus ante quem for the formation of this pictorial recension. A number of miniatures in the Octateuchs preserve elements drawn from Jewish literature, hinting at a Jewish origin for the illustrations. But some scholars oppose such a possibility, claiming that these elements were also known by Christians and that the miniatures originated in the Christian realm.[31] The camel-like serpent tempting Eve in the Octateuchs (Fig. 4) has been considered the most emblematic image in the recent debate on the existence of ancient Jewish book illuminations which were later incorporated into Christian cycles. One of the literary sources of the *Pirkê de Rabbi Eliezer*, a Jewish text from around A.D. 832 that probably depends upon writings of the second century A.D.,[32] has been proposed as a basic text for this image.[33] But even this pièce de résistance has been questioned, and the camel-like picture of the serpent related instead to Christian texts from Syria.[34]

No reexamination of the question of the Jewish or Christian origin of narrative biblical cycles will be advanced here. However, it should be noted that a description of the devil approaching Eve in a camel-like guise is found in manuscripts of *The Cave of Treasures*, a Syriac text cognate to the pseudepigrapha. *The Cave of Treasures*, which in its present form dates from the sixth century, was written near Edessa or Nisibis during the fourth century, incorporating earlier material, presumably from third-century sources:[35] "Satan remained in his envy to Adam and Eve for the favor which the Lord shewed them, and he contrived to enter into the serpent, which was the most beautiful of the animals, and its nature was above the nature of the camel."[36] The original text of *The Cave of Treasures* is not preserved; its

[27] *Expansions* (as in note 6), 279.

[28] Ibid., 251: introduction to the *Life* by M. D. Johnson.

[29] K. Weitzmann, "The Illustration of the Septuagint," in idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler (Chicago and London 1971), 53–54 (trans. of "Die Illustration der Septuaginta," *MünchJb*, ser. 3, 3–4 [1952–53], 96–120), now confirmed in Weitzmann's "Conclusions" in Weitzmann and Kessler, *Dura Synagogue* (as in note 1), 147.

[30] K. Weitzmann, "The Iconography of the Reliefs from the Martyrion," in *Antioch-on-the-Orontes*, vol. III, *The Excavations 1937–39* (Princeton 1941), 138, pl. 20, no. 390, dates the slab to the fifth century; for a slightly later date, late fifth to the first half of the sixth century, cf. *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, exhib. cat., Metropolitan Museum of Art (New York 1979), 465–466, no. 416 (G. Vikan).

[31] A summary of this well-known debate is in Weitzmann and Kessler, *Dura Synagogue* (as in note 1), 144–145; and in Stichel, "Illustration der jüdischen Heiligen Schrift" (as in note 1), 105–111.

[32] *Pirkê de Rabbi Eliezer (The Chapters of Rabbi Eliezer the Great) According to the Text of the Manuscript Belonging to Abraham Epstein of Vienna*, ed. G. Friedlander (London 1916, reprinted New York 1981), 92; *Los Capítulos de Rabbí Eliezer. Pirqê Rabbî 'Elî'ezer. Version crítica sobra la edición de David Luria, Varsovia 1852*, ed. M. Pérez Fernández (Valencia 1984), 20–21; S. Brock, "Jewish Traditions in Syriac Sources," *JJS* 30 (1979), 230.

[33] K. Weitzmann, "The Question of the Influence of the Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration," in idem, *Studies* (as in note 29), 76–95 (trans. of "Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustrationen des Alten Testamentes," in *Mullus: Festschrift Theodor Klauser* [*JbAC* 1 (1964), 401–415]).

[34] C.-O. Nordström, "Elementi ebraici nell'arte cristiana," in *Gli Ebrei nell'Alto Medioevo* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 26, Spoleto 1978) (Spoleto 1980), 974; F. De' Maffei, "Eva e il serpente. Ovverossia la problematica della derivazione, o non, delle miniature vetero-testamentarie cristiane da presunti prototipi ebraici," *RSBN*, n.s., 17–19 (1980–82), 14–19 and passim.

[35] *La Caverne des Trésors. Les deux recensions syriaques*, 2 vols., ed. S.-M. Ri (CSCO 486: Syri 207) (Louvain 1987), XVII–XVIII, XXII–XXIII. The relationship between miniatures in the Octateuchs and *The Cave of Treasures* is now more extensively examined in M. Bernabò, "Miniatura bizantina e letterature siriaca. La ricostruzione di un ciclo di miniature con una storia vicina alla 'Caverna dei Tesori,'" *StMed*, ser. 3, 34 (1993), 717–737.

[36] Chapter 16 of the Arabic recension entitled *Kitāb al-Magāll (The Book of the Roll)* (*Apocrypha Arabica*, ed. M. D. Gibson [London 1901], 8). On the other hand, the two Syriac recensions recently published by Ri (*Caverne* [as in note 35], 12–15) and the manuscript edited by E. A. W. Budge (*The Book of the Cave of Treasures. A History of the Patriarchs and the Kings, Their Successors, from the Creation to the Crucifixion of Christ* [London 1927], 63–64) do not mention the camel, which again appears in the

antecedent or another Adamic text may have contained elements even closer to the iconography of the miniatures with their camel-like serpent. Later eastern Christian authors deny that the serpent's appearance was like a camel. They attribute this image to the heretical positions of Henana, the bishop and director of the famous school of Nisibis at the end of the sixth century,[37] admitting only that the serpent was a quadruped.[38] This opposition to the camel-like appearance of the serpent that tempted Eve explains, on the one hand, its later discredit among the eastern Christians. On the other hand, and more important for our research, it explains the persistent popularity of the idea, which perhaps arose quite early in the area east of Antioch.

A similar controversy involves the scene immediately preceding the Fall in the Octateuchs, i.e., the Naming of the Animals (Fig. 5). Here Adam sits clothed in transparent garments, which have also been related to Syrian exegeses[39] rather than to any archetypal Jewish texts. According to a tradition firmly established in ancient Jewish literature as well as in the *Life of Adam and Eve*,[40] Adam and Eve were clothed in garments of light or glory before the Fall. These garments are a popular and enduring theme in Syrian and eastern Christian literature;[41] for example, a later writer, Iso'dad of Merv, bishop of Hedatta near Mossul in 852, asserted that the animals, filing past Adam, bowed their heads, unable to stand the light and the splendor of his clothing, as in our miniature. Adam and Eve were probably covered with glory and strong light from the beginning, Iso'dad continued.[42] A corresponding account occurs in the extant recensions of *The Cave of Treasures*, in which the animals also bow their heads in front of Adam; but here, however, Adam is dressed in a royal robe, a diadem of glory, and a royal crown.[43]

In the Octateuchs Adam wears a transparent white veil. However, in fifth-century Syrian monuments from the regions of Apamea and Hama[44] the garments of light are represented as opaque, heavy tunics, quite different from those in the Octateuchs. Thus, a connection with at least this particular area of Syria in the fifth century is unlikely. At an early period other regions may have preferred the Jewish tradition of the transparent garments handed down by the Octateuchs, Iso'dad, and the pseudepigraphical writings.[45]

Two further examples give us a richer insight into the relationship, sometimes conflicting and sometimes coinciding, between the Octateuchs and the exegesis or retelling of biblical stories:

1. Eve persuading Adam to eat the fruit from the tree of knowledge (Fig. 4), which here and elsewhere in the Octateuchs is an apple tree rather than a fig tree (Vat. gr. 746, fol. 37v; Vat. gr. 747, fol. 22v; Seraglio, fol. 43v; Smyrna, fol. 13r; Laurentian Library, Plut. V 38, fol. 6r). This episode, which is not reported in Genesis 3:6, in the Octateuchs remarkably follows the illustration of the Temptation of Eve with the camel-like serpent discussed above. In Vat. gr. 746, Seraglio, and Smyrna, the discussion appears quite polite.[46] At the extreme right, a conflation of episodes appears: Eve plucks a fruit from the tree and, at the same time, hands a second (or the same) fruit to Adam who eats a third (or the same) fruit. The Octateuchs, like the Cotton recension, do not include the scene of Eve eating the fruit after being tempted by the serpent. Thus one of the most prominent phases is not pictured.[47] A discussion between Eve and Adam before the latter eats is found in the *Apocalypse of Moses*,[48] and is common in Jewish[49] and Christian texts.

Ethiopic version called *Qalêmentos* (S. Grébaut, "Littérature éthiopienne pseudo-clémentine, 3. Traduction du Qalêmentos," *ROC* 26 [1911], 167). See also *Le livre des mystères du ciel et de la terre* (PO 20), col. 20.

[37] A. Vööbus, *History of the School of Nisibis* (Louvain 1965), 235ff.

[38] *Commentaire d'Iso'dad de Merv sur l'Ancien Testament, I. Genèse*, ed. C. van den Eynde, vol. II (CSCO 156: Syri 75) (Louvain 1955), 82 (ninth century); Moses Bar Cepha, *De Paradiso* (PG 111, col. 518) (ca. middle of the tenth century); Theodore Bar Koni, *Livre des Scolies (recension de Séert)*, vol. I, *Mimrè I–IV*, ed. R. Hespel and R. Draguet (CSCO 431: Syri 187) (Louvain 1981), mimrā II.79, 107 (791–92 A.D.). See also De' Maffei, "Eva" (as in note 34), 24–25.

[39] H. R. Broderick, "A Note on the Garments of Paradise," *Byzantion* 55 (1985), 250–254.

[40] *Apoc. Mos.* XX.1 (*Expansions* [as in note 6], 281).

[41] This legend in Syriac texts springs from a pre-Masoretic source (Brock, "Jewish Traditions" [as in note 32], 221–222). Among the Syrian authors, see especially Ephraem, *De Paradiso* 15:8 (Ephrém de Nisibe, *Hymnes sur le paradis*, ed. R. Lavennant and F. Graffin [Paris 1968], 190); cf. S. Brock, "Clothing Metaphors as a Means of Theological Expression in Syriac Christianity," in *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihren Parallelen im Mittelalter*, ed. M. Schmidt (Regensburg 1982), 11–38.

[42] *Commentaire*, ed. van den Eynde (as in note 38), 73, 78.

[43] *Caverne*, ed. Ri (as in note 35), 8–9; *Apocrypha Arabica*, ed. Gibson (as in note 36), 6; and *Cave*, ed. Budge (as in note 36), 53.

[44] M.-T. and P. Canivet, "La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Huarte (Ve s.)," *CahArch* 24 (1975), 56ff., figs. 3, 4, 6–9; idem, "Recherches en Apamène: Huarte (IVe–VIe siècle)," *Damaszener Mitteilungen* 1 (1983), 21–29, esp. 29.

[45] For a general discussion of these garments and the Octateuch miniatures, see M. Bernabò, "Adamo, gli animali, le sue vesti e la sfida di Satana. Un complesso rapporto testo-immagine nella illustrazione bizantina dei Settanta," *Miniatura* 2 (1989), 16–22 and passim.

[46] The badly flaked miniature in Vat. gr. 747 cannot be considered because it was completely overpainted: Eve, more frightened than excited, approaches Adam covering her mouth with both hands. Adam raises his left hand, moving his leg and turning his body around as if, astonished, he wants to flee. Behind Eve, a few traces of the upright serpent (not camel-like) survive. The traces of the original drawing which may still be read indicate an iconography very close to the other Octateuchs.

[47] Except in the heavily repainted Vat. gr. 747, where Eve is eating a fruit while giving another or the same to Adam.

[48] *Apoc. Mos.* XXI.1–3: Eve, after eating the fruit, cries out and calls Adam in a loud voice; when Adam comes she opens her mouth, but the devil speaks through her to persuade him (*Expansions* [as in note 6], 281).

[49] Josephus, *Ant. Jud.*, I.43 (Josephus, *Jewish Antiquities. Books I–IV*, ed. J. Thackeray [Cambridge 1930], 20).

Among the Syrian authors it is a known episode: Ephrem affirms that it occurred even if it is not explicitly reported in the text of Genesis,[50] and in the *Liber Graduum*, a Syriac text not earlier than the fourth century,[51] there is an elaborate discussion between the two.[52]

2. The story of Lamech (Fig. 6) (Vat. gr. 746, fol. 47r; Vat. gr. 747, fol. 26v; Seraglio, fol. 52r; Smyrna, fol. 17v) is a striplike miniature with three episodes. On the left is a crenelated wall, inside which a man addresses a boy, an episode with no convincing textual basis in the Septuagint. In the center is a representation of Lamech killing Cain and Tubalcain, according to a legend also included in the narratives of *The Cave of Treasures*.[53] On the right, Lamech, with his bow, talks with his two wives, an episode possibly related to a more embellished account[54] of the proud and somewhat obscure declaration of Lamech at Genesis 4:23–24. Lamech killing Cain is an event explicitly denied by most authoritative Syrian writers, namely Theodore of Gaza,[55] Ephrem,[56] and Theodoret.[57] Iso'dad[58] later refers to it as a false belief of the heretical Henana. In addition, the killing is ignored in the long section of Chrysostom's Homily 20, *In Genesim*, dedicated to Lamech.[59]

Regarding Egypt, examination of the Cotton recension has indicated the *Life of Adam and Eve* as the source of a considerable number of pictures, and an illustrated edition of this pseudepigraphon has therefore been presumed. The extrabiblical material in the Octateuch cycle, however, is not from the same tradition as the Cotton recension; the painter of the Octateuch had no illustrated *Life* at hand or, alternatively, disregarded it, preferring another model. In this recension the Naming of the Animals and the three episodes of the Temptation form a group of consecutive episodes with pseudepigraphical features. Moreover, in the Naming of the Animals in Vat. gr. 747, fol. 22r (Fig. 7), the curious presence of a monkeylike devil and a blue dragon looking at Adam in the center of the miniature is mirrored in the narratives handed down both in *The Cave of Treasures*[60] and in a Jewish legend:[61] the jealous Satan envies the power the Lord conferred to Adam and challenges him; whoever can give the appropriate name to the animals will be the winner. Finally, the camel-like serpent is countered by the serpent depicted as a reptile creeping along the ground in the following miniature of the Denial of Guilt in the Octateuchs (Fig. 8). These codices thus seem to merge two cycles of pictures with different origins but parallel plots: one follows the Septuagint faithfully, the other depends upon a narrative cognate to a branch of manuscripts in the stemma of *The Cave of Treasures*.

If any conclusion may be drawn, it is that the Octateuchs imply the existence of a lost work of Adamic literature illustrated with miniatures that were used as models for the Octateuch cycle. This lost text shares extrabiblical features with the Jewish-rooted *Cave of Treasures*, which is "a good example of how Jewish traditions and polemics with the Jews go together in the same work."[62] In geographic terms, the visual evidence of the finds at Hama and Apamea and the literary evidence of Chrysostom's and Theodoret's ignorance or rejection of the legendary elements found in the illustrations for this lost text compel us to search east of Antioch for the place of its origin. *The Cave of Treasures* originated during the fourth century in northern Mesopotamia, either in Nisibis, the site of celebrated Jewish and Christian schools,[63] one of the cradles of Syriac

[50] Ephrem, *In Genesim et in Exodum Commentarii*, ed. R.-M. Tonneau (CSCO 153) (Louvain 1965), 29 (II.21: " . . . attulit etiam ad virum suum et multis sollicitationibus comedere fecit illum, etiam si non scriptum est illa eum rogasse. . . .").

[51] A. Guillaumont, "Liber Graduum," in *Dictionnaire de Spiritualité*, IX (Paris 1976), 749.

[52] Sermo XXI.9 (PS 2, col. 610); see also Romanos Melodes, *Hymn* I.17–18 (*Romanos le Melode, Hymnes*, vol. I, *Ancien Testament I–VIII*, ed. J. Grosdidier de Matons [Paris 1964], 87).

[53] *Caverne*, ed. Ri (as in note 35), 26–29, where the two recensions transmit different versions: Lamech throws a stone and hits Cain or shoots an arrow and smites him; in *Cave*, ed. Budge (as in note 36), 79, Lamech uses an arrow; in the Arabic version (*Apocrypha Arabica*, ed. Gibson [as in note 36], 20) he throws a stone. The story is also told in a Syriac chronicle: *Chronicon ad annum 1234 pertinens*, 2 vols. (CSCO 109: Syri 56) (Louvain 1956), 24–25. See also R. Stichel, "Ausserkanonische Elemente in byzantinische Illustrationen des Alten Testaments," *RQ* 69 (1974), 170–171.

[54] Possible references in the *Palaea historica* (A. Vasiliev, *Anecdota Graeco-byzantina* [Uchenye zapiski Imperatorskogo moskovskogo universiteta. Otdel Istoriko-filologicheskii 11] [Moscow 1893], 194–195) and in a legend in Ginzberg, *Legends* (as in note 25), vol. I, 116–117: Lamech, having been blinded, cannot go home; his two wives find him beside the corpses of Cain and his son. See also Weitzmann, *Sacra Parallela* (as in note 3), 37.

[55] PG 80, col. 145.

[56] R. Devreesse, *Les anciens commentateurs grecs de l'Octateuque et des Rois (Fragments tirès des chaînes)* (Vatican City 1959), 123–124; Ephrem, *In Genesim*, ed. Tonneau (as in note 50), IV.2–3, 41–42.

[57] PG 80, 146: "Non duos, ut quidam putaverunt, neque ipsum Cain, ut alii fabulati sunt; sed unum et hunc juvenem. . . ."; and PG 87, cols. 256, 260, where he rejects the traditional killing of Lamech by Cain.

[58] *Commentaire*, ed. Van den Eynde (as in note 38), 113; and Theodore Bar Koni, *Livre des Scolies*, ed. Hespel and Draguet (as in note 38), 111 (mimrā II.88).

[59] Hom. XX.6–15 (*Saint John Chrysostom, Homilies on Genesis 18–45*, ed. R. C. Hill [Washington, D.C. 1990], 38–45).

[60] *Cave*, ed. Budge (as in note 36), 53 and 55; *Apocrypha Arabica*, ed. Gibson (as in note 36), 6–7.

[61] Ginzberg, *Legends* (as in note 25), vol. I, 62–64; cf. Bernabò, "Adamo" (as in note 45), 25–29.

[62] H. Drijvers, "Jews and Christians at Edessa," *JJS* 36 (1985), 101; see also R. Murray, "The Characteristics of the Earliest Syriac Christianity," in *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period*, ed. N. G. Garsoïan, T. M. Mathews, and R. W. Thomson (Washington, D.C. 1982), 3–16, esp. 4.

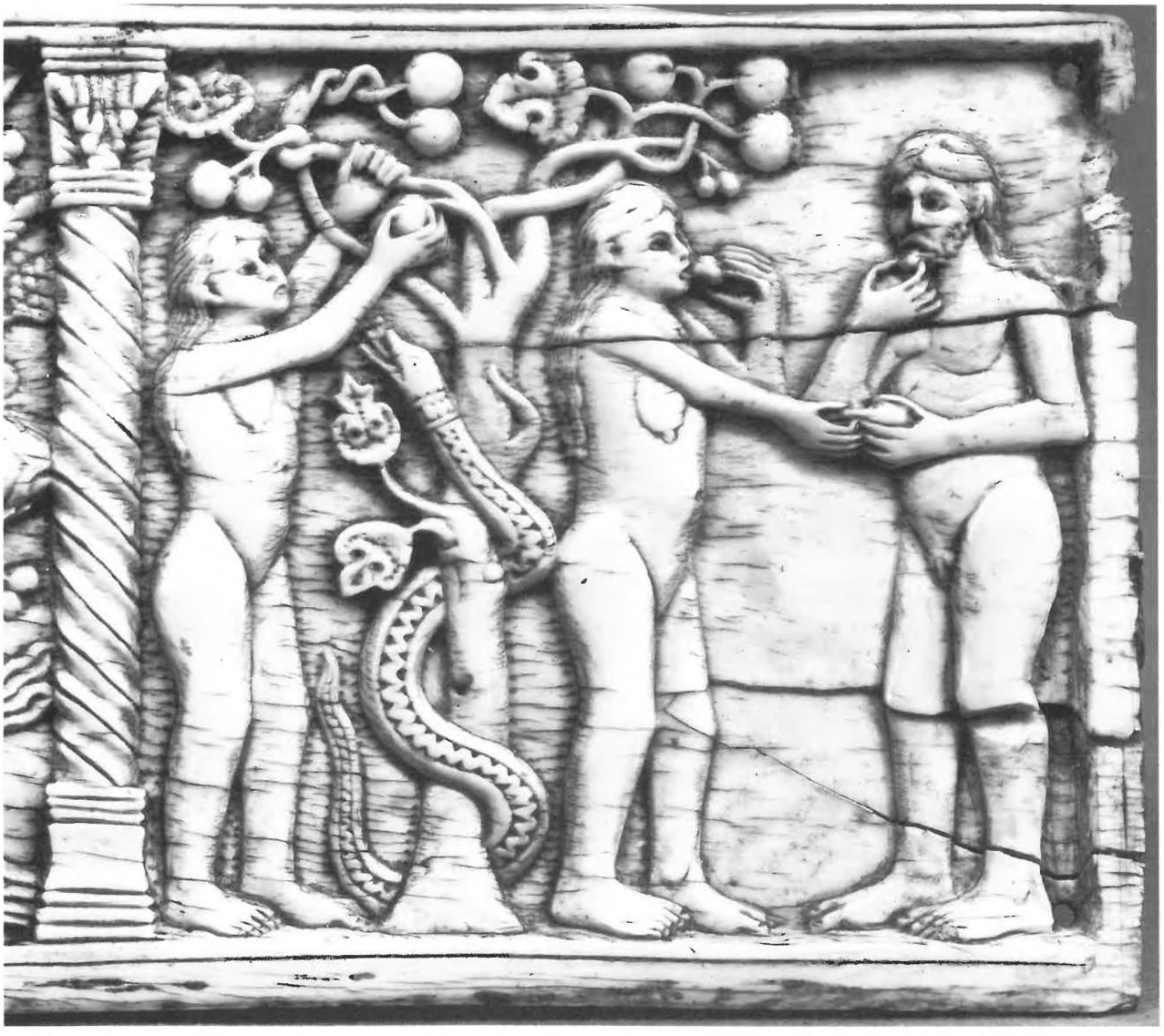
[63] Vööbus, *History* (as in note 37), 5; P. Murray, *Symbols of Church and Kingdom. A Study of Early Syriac Tradition* (Cambridge 1975), 18–19.

Christianity and the pride of Byzantium until the Persian annexation in 361, or in Edessa, the so-called Athens of the East, another pole of Syriac Christianity, which was a city where cultural familiarity existed between the Jewish and Christian communities.[64] A similar place and date of origin for our lost pseudepigraphon is a plausible and tempting hypothesis.

Università degli Studi di Firenze

[64] Cf. H. Drijvers, "Syriac Christianity and Judaism," in *The Jews among Pagans and Christians in the Roman Empire*, ed. J. Lieu, J. North, and T. Rajak (London and New York 1992), 124–146.

1. Venice, San Marco, atrium mosaic. Introduction of Eve to Adam, Temptation of Eve, Adam guarding the Garden



2. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Eve plucking the fruit, Adam and Eve eating the fruit

3. Venice, San Marco, atrium mosaic. Eve plucking the fruit, Eve giving the fruit to Adam, Adam and Eve covering themselves with fig leaves

4. Vatican, cod. gr. 746, fol. 37v. The Temptation of Eve, Adam and Eve conversing, Eve plucking the fruit and giving it to Adam

5. Vatican, cod. gr. 746, fol. 37r. The Naming of the Animals, the creation of Eve

6. Vatican, cod. gr. 746, fol. 47r. Two figures inside a town, Lamech killing Cain and Tubalcain, Lamech talking with his wives

7. Vatican, cod. gr. 747, fol. 22r. The Naming of the Animals, detail

8. Vatican, cod. gr. 746, fol. 41v. The Denial of Guilt

Die Halbinsel Krim, ein wenig beachtetes Zentrum der byzantinischen Buchmalerei im 14. Jahrhundert

Heide und Helmut Buschhausen

Die Halbinsel Krim ist klimatisch geteilt in die rauhe Steppe im Norden, welche nach dem Isthmus von Perivol in die weiten Ebenen Südrußlands übergeht und in den durch das Yaila-Gebirge abgetrennten schmalen Küstenstreifen im Süden, der durch das subtropische Klima den russischen Dichtern A. S. Puschkin, I. S. Turgenjew und L. A. Tolstoi den Eindruck orientalischen Glanzes vermittelt hat und auf dem die Zaren wildromantische Prunkschlösser wie Livadia und Alupka errichtet haben.

Im 13. Jahrhundert war die Halbinsel Krim von Griechen in den Städten mit den Zentren Chersonesos im Südwesten und der Handelsstadt Soldaia[1] im Osten, sowie in der Ebene im Norden mit Kumanen besiedelt. Minoritäten bildeten Goten mit der Stadt Theodoru-Mangup im Landesinneren, Karaim, Russen, Türken und Armenier in kleineren Volksgruppen. 1238 wurde die Halbinsel nach einem Vorstoß von 1223 von den Mongolen der Goldenen Horde eingenommen, die in Surchat (Eski Krim, Stary Krym)[2] im Osten der Halbinsel ihre Residenz errichteten, welche erst 1449 ins Landesinnere nach Bahçisaray verlegt wurde. In dem denkwürdigen Vertrag zu Nymphaion zwischen Michael VIII. Palaiologos und der italienischen Seestadt Genua für die Waffenhilfe bei der Rückeroberung Konstantinopels wurden 1261 den Genuesen Zollfreiheit und uneingeschränkter Handel als jene Privilegien zugestanden, welche wesentlich zum Untergang des byzantinischen Reiches beigetragen haben. Ein ähnlicher Vertrag wurde bereits vier Jahre später mit Venedig geschlossen, das 1287 ein Kontor in Soldaia einrichtete. Die beiden italienischen Seestädte waren in der Romania und im Schwarzen Meer ausschließlich auf den Handel ausgerichtet.

Mit Zustimmung der mongolischen Oberhoheit bauten 1269 etwa die Genuesen Kafa zu einer italienischen Handelsstadt aus, die sie aber anläßlich einer Belagerung durch Toqtu 1303 in Brand steckten. Erst 1313 erhielten die Genuesen vom Khan Özbeg die Erlaubnis zum Wiederaufbau, der nun nach den strengen Maßstäben einer geordneten Handelskolonie, ab 1316 reglementiert nach dem *Officium Gazariae*, mit zentraler Burgfeste und doppelter Ummauerung von 1340–1352 zum Schutz der genuesischen Bevölkerung und von 1382–1385 zum Schutz der armenischen im Vorort Karantin vorgenommen wurde. Die Italiener blieben in der Minderzahl; bei der Eroberung von Kafa 1475 erreichten sie nur 1000 Mann. Die italienischen Handelskolonien leiteten eine neue Epoche in der Geschichte der Krim ein, die erst zwei Jahrhunderte später mit der Eroberung durch die Türken ein abruptes Ende fand. Die drei Städte im Südosten der Halbinsel, Surchat, Kafa und Soldaia, bildeten Umschlagplätze für Waren vom Sultanat der Selçuqen über die Südküste des Schwarzen Meeres, aus Ägypten und Italien durch die Dardanellen über Konstantinopel bis nach Kiev, Vladimir, Ničhni-Novgorod, aber auch über Sarai nach Persien und bis zum fernen Qara-Qorum; sie bildeten also ein Zentrum für den sogenannten Mongolenhandel, der den Kaufleuten zu ungeheurem Reichtum verhalf.

Die Armenier dürften die finanziellen Möglichkeiten der Handelskolonien sofort erkannt haben.[3] Die Kolophone in den Handschriften sprechen eine eindeutige Sprache. Infolge der unmöglichen politischen Verhältnisse im nördlichen Kleinasien zogen im 14. Jahrhundert ständig kleine Volksgruppen, einzelne Familien aus der armenischen Provinz Bardzr Hayk zum Teil über die georgische Provinz Taik auf die Krim[4] und

[1] M. G. Nystazpoulu, Ἡ ἐν τῇ Ταυρικῇ Χερσονήσιῳ πόλις Σουγδαία ἀπὸ τοῦ ΙΓ′ μέχρι τοῦ ΙΕ′ αἰῶνος (Athen 1965), 118–137.

[2] O. Dombrovskii, V. Sidorenko, *Solkhat i Surb-khach* (Simferopol 1978), 18ff.

[3] L. Xač'ikyan, "Hayerē hin Moskvayowm ew Moskwa tamoł čanaparhneri wra," *Banber Matenadarani* 13 (1980), 1–107.

[4] Die Flucht des Schreibers Nater: Erevan, Matenadaran, cod. 2653, fol. 226r–v, aus dem Jahr 1341.

ließen sich vornehmlich in Kafa und Surchat nieder. In Anbetracht der griechischen und tatarischen Bevölkerung dürfte den herrschenden Italienern der Zuzug einer andersartigen christlichen Bevölkerung, die zum Teil katholischen Glaubens war, aber dieselben Ziele des Orienthandels erstrebte, nur recht gewesen sein. Erst in der Geschichtsschreibung der im 16. und 17. Jahrhundert wieder zu Wohlstand gelangten Kaufleute auf der Krim entstand die Zwecklegende, nach welcher die armenische Handelsaristokratie aus den vornehmen Geschlechtern des 10. Jahrhunderts in der Hauptstadt der Armenier Ani, den Bagratuni und Pahlavuni, abzuleiten sei; denn diese seien nach dem Untergang von Ani nach Aq-Sarai im Distrikt Astrachan geflohen und hätten infolge des Übertritts von Berke, des Chans der Goldenen Horde, zum Islam (kurz vor 1259) an den genuesischen Konsul von Kafa die Supplik gerichtet, sich auf der Krim niederlassen zu dürfen. 30.000 Armenier seien 1330 auf die Krim gezogen. Die von Martiros Łrimec'i[5] und dem Kolophon mit der Nesvita Chronik im Yaysmawowrk' (Synaxar) von 1690 Erevan, Matenadaran (im Folgenden Erevan) cod. 7442, fol. 271r–283r[6] überlieferte Legende ist hauptsächlich durch Minas Bžškeanc'[7] dem Abendland bekannt gemacht worden, dem Vikar von Tauria, der 1820 eine Reise durch seine Diözese unternommen und zuvor das geschichtliche Material über die Armenier auf der Krim gesammelt hatte.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts dürften die Armenier die übrigen Minoritäten auf der Krim bei weitem übertroffen haben. Im Osten der Insel waren zahlreiche Kirchen und Klöster errichtet worden, für deren Liturgie eine große Anzahl von illuminierten Handschriften angefertigt wurde. Das eigentliche Zentrum der Armenier dürfte Surchat gewesen sein; an den kühlen und schattigen Hängen der Stadt hatte sich auch der berühmte Schreiber Nater mit seiner Familie niedergelassen, in der Nähe liegt das Kloster Sowrb Xač', auf das sich mehrere Kolophone in Handschriften beziehen. Keines der Manuskripte läßt sich vor 1330 datieren; sie setzen dann aber mit einer so verblüffend hohen Anzahl ein, daß man glauben möchte, daß jener genannte Zuzug von 30.000 Armeniern 1330 sich doch zugetragen habe, aber aus Bardzr Hayk und nicht aus Aq-Sarai, für das sich lediglich die Handschrift Wien, Mechitharisten-Congregation (im Folgenden Wien) MS. 434 als ein sehr schwacher Zeuge anführen läßt. Ein Teil der ersten Künstlergeneration dürfte der Pest von 1346 zum Opfer gefallen sein. Mit der Vernichtung von Aq-Sarai und Tana 1395 dürfte auch die Krim von Timur Leng, genannt Tamerlan, verwüstet worden sein, der dem Mongolenhandel im Schutz der *Pax Mongolica* ein Ende bereitete. Die Situation im 15. Jahrhundert hat sich erheblich verändert, die Handschriftenproduktion blieb auf einige Zentren in Kafa beschränkt. In der Buchmalerei hat man sich viel stärker am kilikischen Erbe als an den neuen Strömungen in Konstantinopel orientiert. Es sei aber daran erinnert, daß Theophanes der Grieche auf der Krim eine Kirche ausgemalt hat, bevor er nach Rußland gezogen ist. In verschiedenen Expeditionen hat V. N. Lazarev die Fresken des Theophanes gesucht, erhalten geblieben aber sind nur noch die griechischen in der armenischen Kirche Sowrb Step'anos im Vorort Karantin zu Kafa.[8]

Einen Niedergang für die Krim bedeutete die Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453, das Ende die Einnahme der Krim durch Mehmet II. 1475. Mit dem Frieden von Kütschük-Kainardschi 1774 wurde die Krim von der Hohen Pforte in die Unabhängigkeit, zugleich aber auch in die Abhängigkeit von Rußland entlassen, das die Halbinsel 1783 annektierte. Mit Hilfe des Fürsten G. A. Potemkin und in Übereinstimmung mit dem Erzbischof Ignatios der Griechen sowie dem Erzbischof Argutjun der Armenier betrieb Katherina II. ab 1774 Vorbereitungen und 1779 einen Vertrag für die Umsiedlung der christlichen Bevölkerung von der Krim in das Asowsche Gouvernement; 1778–1779 fand die Umsiedlung der Griechen und der katholischen Armenier nach Mariupol an der Mündung des Kalmius in Jekaterinoslawl sowie der gregorianischen Armenier nach Nor-Nachičevan, d.i. Tolstov am Don statt, wo die damals noch verbliebenen Handschriften auf die eigens für die Umsiedlung errichteten Kirchen in Tolstov verteilt wurden. Sie alle wurden 1924 in den Matenadaran zu Erevan überführt. Insgesamt sind über 500 Handschriften von der Krim erhalten,[9] sie vermitteln mit ihren Miniaturen und Kolophonen Rückschlüsse auf das byzantinische Kunstschaffen auf der Krim und im nördlichen Kleinasien. Die Rettung der Handschriften dürfte das Verdienst des Hovsep Argutjun sein, der die wertvollsten Exemplare in der *Oružejnaja Palata* des Kremls zu Moskau mit kostbaren Einbänden fassen ließ. Bedenkt man, daß nicht mehr als eine Handvoll griechischer Handschriften von der Krim und einige möglicherweise aus dem Besitz der katholischen Armenier, später im Besitz des Erzbischofs Ni-

[5] A. Martirosyan, *Martiros Łrimec'i* (Erevan 1958), 142–152.

[6] E. Schütz, "The Stages of Armenian Settlements in the Crimea," in *Transcaucasica* II (Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Università degli studi di Venezia, Bd. 7) (Venedig 1980), 125.

[7] Minas Bžškeanc', *Čanaparhordut'iwn i Lehastan* (Venedig 1830), 83, 130.

[8] V. N. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule* (Wien und München 1968), 35, 246.

[9] E. Korkhmazian, *Armianskaia miniatiura Kryma (XIV–XVII vv.)* (Erevan 1978); Heide und Helmut Buschhausen und Emma Korkhmazian, *Die Buchmalerei auf der Krim im Hochmittelalter* (Manuskript mit 1500 Abbildungen steht vor der Drucklegung).

kolaus Torosowicz von Lemberg, jetzt z.B. Wien 272 und 242,[10] erhalten sind, kann das Verdienst des Hovsep Argutjun nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Die Handschriften von der Krim, welche mit dem byzantinischen Kunstkreis zusammenhängen—und nur von solchen ist hier die Rede—stammen von den beiden Schreibern Simêon von Baberd und Grigor, Sohn des Sukias, welche aufgrund der Kolophone in den Handschriften zwischen 1332 und 1365, bzw. zwischen 1332 und 1356 fast ausschließlich in Surchat tätig waren; wahrscheinlich haben die beiden Schreiber nebeneinander gearbeitet. Einzig der dreibändige Čaṙentir-Tônakan (Festanzeiger-Homiliar) in Paris, Bibl. Nat., MS. armén. 116–118 von 1334 und nicht 1307, ist von beiden Schreibern für das Kloster Gamčak bei Kafa zusammen mit einem verlorengegangenen Werk gleichen Inhalts für die Trinitätskirche zu Kafa auch in diesem Ort angefertigt worden. Als Illustrationen besitzen die Bände lediglich Marginalzeichnungen an den Kapitelanfängen, als Künstler werden ein sonst unbekannter Petrus und ein Papanown (Nown bedeutet Name, daher vielleicht nur der Name Papa) genannt, den Akinian in einer Marginalie der Handschrift Wien 242, fol. 216r, entziffert hat[11] und der ohne Zweifel seine künstlerische Herkunft aus Baberd in Bardzr Hayk offenlegt, man vergleiche nur das Lektionar New York, Pierpont Morgan Library, MS. 803 von 1334, welches von einem Mkrtič' in der Stadt Vanašen im Tal Xałteac' J̌or in der Nähe von Berdak zwischen Erzurum und Erzincan illuminiert worden ist.[12] Aus der Hand der beiden Schreiber stammen viele illuminierte Handschriften, von Grigor ein undatiertes Psalterium Erevan 7605, ein Notenbuch Jerusalem, Armenisches Patriarchat, MS. 1724 von 1341, eine Sammlung melismatischer Kirchenlieder Erevan 591 von 1352 und ein Missale des Athanasios Erevan 3046 von 1356, sowie einige Tetraevangeliare Erevan 7664 von 1332, ein undatiertes Erevan 7647 und nur mit Zierseiten Erevan 7048 und Bucureşti, Episc. Armen. Nr. 45, olim Votochan, Marienkirche; von Simêon V: Wien 242 von 1332, Erevan 7642 von 1342, Erevan 7588 von 1344 und Venedig 1584/171 von 1347. Grundlage für die Evangelistenbilder waren byzantinische aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Als eine unter vielen Möglichkeiten sei das Bild des Evangelisten Markus in der Handschrift Athos, Vatopedi, MS. 937, fol. 131v[13] genannt (Abb. 1). Mit der Rechten hält der Evangelist die Vorlage auf den Knien, mit der Linken beschreibt er ein Einzelblatt auf dem Pult. Der Typus des Markus ist in den armenischen Handschriften übernommen worden. Auf dem Markusbild in Venedig, San Lazzaro, 1584/181, fol. 97v (Abb. 2) führt die Linke statt des Kalamos das Radiermesser. In Erevan 7647, fol. 96v (Abb. 3) liegt die Linke auf dem Pult, die Vorlage fehlt hingegen und die Rechte ist in das Himation gehüllt. In Erevan 7642, fol. 118v (Abb. 4) liegt die Linke auf dem Pult, die Rechte hat eine Gebärde, als halte sie den allerdings fortgelassenen Codex mit der Vorlage auf den Knien. In Erevan 7588, fol. 80v (Abb. 5) ruht die Linke auf dem Pult, die Rechte führt eher ein Radiermesser als einen Kalamos auf der geöffneten Vorlage, die auf die Knie gestützt wird. Schon die vorgeführten wenigen Beispiele dokumentieren, daß als Grundlage für die Miniaturen in armenischen Handschriften zwar ein byzantinisches Vorbild gedient hat, aber nicht zuletzt wegen des geringen zeitlichen Abstands der Handschriften und der starken stilistischen Unterschiede alle unmöglich von einem Meister geschaffen sein können, womit auch die Schreiber als Urheber entfallen. Vielmehr wurden die byzantinischen Miniaturen unterschiedlich stark rezipiert und mit den Traditionen der Evangelistenbilder aus Bardzr Hayk verschmolzen, welche besonders stark in der Handschrift Erevan 7688 zum Ausdruck kommen. Schon aus der Abfolge wird ersichtlich, daß der Schreiber Simêon, nachdem er einen Künstler unter byzantinischem Einfluß für Erevan 7642 engagiert hatte, dann für Erevan 7588 einen Meister ausgewählt hat, der das Erbe von Bardzr Hayk fortgesetzt hat.

Man wird kaum vermuten dürfen, daß die genannten Miniaturen von byzantinischen Meistern geschaffen worden sind, es dürften vielmehr Armenier gewesen sein, welche die neue byzantinische Kunst der Palaiologen auf der Krim rezipiert haben. Möglicherweise haben hierfür notwendige Werkstätten in dem vorwiegend von Griechen besiedelten und unweit gelegenen Soldaia bestanden, jedoch fehlen hierfür jegliche Anhaltspunkte.

Griechische Künstler haben auf der Krim gearbeitet und die palaiologische Stilrichtung ausgeführt. Das Tetraevangeliar Wien 242 des Schreibers Simêon besitzt 4 Evangelistenbilder, 4 Zierseiten und 119 riegelförmige, über die ganze Breite der Handschrift sich erstreckende neutestamentliche Illustrationen. Der Herstellungsvorgang ist kompliziert. Der Schreiber des Textes Simêon war ein Armenier aus Bardzr Hayk, der sich in Surchat

[10] Heide und Helmut Buschhausen und E. Zimmermann, *Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitharisten-Congregation in Wien* (Wien 1976), 68–70, Abb. 105–106; 23–42, Abb. 24–69.

[11] N. Akinian, "Der Miniaturmaler der Handschrift Nr. 242 der Bibliothek der Wiener Mechitharisten," *Handes Amsorya* 74 (1960), 444–445.

[12] S. Der Nersessian, "An Armenian Lectionary of the Fourteenth Century," in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Hrsg. D. Miner (Princeton 1954), 231–237, Neudruck in Der Nersessian, *Études byzantines et arméniennes* (Louvain 1973), 653–659.

[13] H. Buchthal, "Towards a History of Paleologan Illumination," in K. Weitzmann et al., *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton 1975), 144, Abb. 2. Die Folioangaben sind korrigiert in S. Pelekanides et al., *The Treasures of Mount Athos*, vol. IV (Athen 1992), pl. 261.

niedergelassen hat. Er hat den für die Miniaturen bestimmten Platz aus dem Text ausgespart; die Bildflächen erschienen einem der Meister als zu klein, weswegen er die Miniaturen durch Ausweitung der Rahmen in jede nur mögliche Lücke des Textes und auf Ränder der Handschrift vergrößert hat, wodurch ganz eigenartige Bildbegrenzungen entstanden sind. Auf jeden Fall hat der Schreiber Simêon die Stellen für die Bilder bestimmt, welche aber zum überwiegenden Teil den byzantinischen Perikopen der Evangelien folgen und nicht den davon unterschiedlichen armenischen, jedoch könnte man diesen Tatbestand auch mit der Vorlage der Handschrift erklären, die wegen des fehlenden Hauptkolophons nicht ersichtlich ist. Die Handschrift wurde zuerst dem Priester Papanown gegeben, welcher die Initialbuchstaben und gezeichneten Randmarginalien an die Anfänge der Perikopen gesetzt hat. Erst danach wurden die Miniaturen gemalt. Die mit dem bloßen Auge nicht erkennbare Abfolge wurde durch Untersuchungen mit dem Mikroskop festgestellt. Die Ausstattung der Handschrift mit neutestamentlichen Bildern erfolgte durchwegs nach Lagen, die unterschiedlichen Künstlern übergeben wurden. Die zweite und dritte Lage sind zweifellos von einem byzantinischen Künstler illuminiert worden, der Zug der Magier findet sich sehr ähnlich in der Apostelkirche zu Thessalonike.[14] Es ist allerdings bemerkenswert, daß der Meister auch armenische Eigenarten illustriert; auf fol. 9v ist die Flucht nach Ägypten dargestellt, nachdem auf fol. 9r bereits die Rückkehr aus Ägypten illustriert worden war. Das Bild enthält den Propheten Osee (11,1), zitiert in Matthäus 2,15, und ist als Illustration des Prophetenspruches gedacht.

Der überwiegende Teil der Miniaturen stammt von dem sogenannten Evangelistenmeister; zahlreiche Parallelen lassen sich zur gleichzeitigen byzantinischen Kunst aufzeigen. Er hat sehr sorgfältig die blauen Hintergründe der Miniaturen mit einer zweiten Malschicht abgedeckt. Gegen Ende der Handschrift, und zwar beginnend mit den letzten Miniaturen des Lukasevangeliums, hat er diese zweite Malschicht fortgelassen, etwa im Bild auf fol. 201r zu Joh. 6,16–21 "Christus wandelt auf dem See" (Abb. 6), auf dem deutlich die Inschrift θάλασσα sichtbar ist. Für den griechischen Meister wurde also zur Kenntlichmachung der Bildstelle eine Kurznotiz in das Bildfeld geschrieben, welche dann durch die Miniatur abgedeckt worden ist, die aber in jenen Miniaturen aufgrund der Beschaffenheit der Gallustinte im Laufe der Zeit wieder durchgedrungen ist, in denen die zweite Malschicht des Hintergrundes möglicherweise aus Nachlässigkeit vom Künstler nicht ausgeführt worden ist. Unter den Inschriften finden sich, wie gezeigt, kurze Hinweise, aber auch Paraphrasen der Titloi der Perikopen. Einige Male sind dem des Armenischen offensichtlich nicht kundigen Künstler Irrtümer insofern unterlaufen, als er fälschlich nicht zugehörige Miniaturen zum Text plaziert hat. Der Illuminator ist also mit Sicherheit ein Grieche gewesen.

Von einem armenischen Künstler, der unter byzantinischem Einfluß gestanden hat, und der engstens mit Wien 242 zusammenhängt, ist Erevan 7664 mit ebenso vielen Miniaturen illuminiert worden, jedoch stehen die Hinweise auf die Miniaturen auf jenem Teil des Randes, der beim Binden der Handschrift dem Schnitt zum Opfer fallen sollte. Die fragmentierten Inschriften sind in armenischer Sprache.

Byzantinische Handschriften auf der Krim sind so gut wie nicht erhalten. Armenische Handschriften enthalten oft griechische Vorsatzblätter, die sich aus paläographischen Gründen zumeist in das 11. oder 12. Jahrhundert datieren lassen. Der Leiter des Taurischen Geistlichen Seminars rettete um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Georgskloster zu Balaklava ein Lektionar mit einem Kreuzigungsbild und einen Praxapostolos vor der Vernichtung, denn beide heute verschwundenen Handschriften waren als Brennmaterial vorgesehen.[15] Das Synaxar der Nationalbibliothek zu Athen cod. 75 aus der Trinitätskirche zu Chalke stammt aus dem 11. Jahrhundert, wurde aber in Soldaia von verschiedenen Händen mit Marginalnotizen annalistischen Inhalts zur Geschichte der Stadt für die Jahre 1186 bis 1418 versehen. Die Spuren sind kärglich; die Bedeutung der Krim für die mittelalterlichen Handschriften dürfte aber wesentlich größer gewesen sein, wie es sich an einem Beispiel, dem Tetraevangeliar Brescia, Biblioteca Queriniana A.VI.26 erweisen läßt. Die fol. XIIIv und XIVr enthalten Illustrationen zum Brief des Eusebius an Karpianus, welche u. E. im 10. Jahrhundert entstanden sind, deren beide genannten Miniaturen aber in palaiologischer Zeit übermalt worden sind.[16] Die zur ursprünglichen Handschrift gehörigen Evangelistenbilder sind verlorengegangen und wurden durch palaiologische ersetzt: fol. XIVv Matthäus (Abb. 7), fol. 58v Markus und fol. 97v Lukas (Abb. 9); das Bild des Johannes fehlt. Vom ursprünglichen Markusbild sind auf fol. 58r der Rahmen und der Bildtitel in roter Tinte in der Schrift des Manuskriptes erhalten geblieben, die

[14] A. Xyngopoulos, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγιῶν Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης (Μακεδονική Βιβλιοθήκη 16) (Thessalonike 1953), 9–10, 13, Taf. 11, 12:1.

[15] A. Ivanov, "Grecheskoe rukupis'noe evangelie, nakhodiashcheesia v Biblioteke Tavricheskoi dukhovnoi seminarii," *Zapiski Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo Obshchestva*, N.F., 1 (1886), 97–164.

[16] G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Wien 1979), 110f.; R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (New York 1980), 60f.

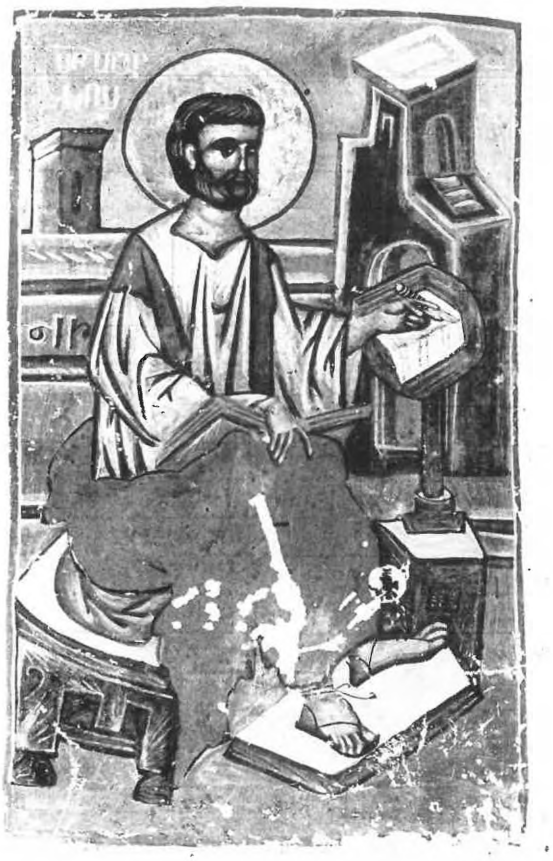
Miniatur hingegen ist total abgeblättert. Die palaiologischen Übermalungen und der Ersatz der Evangelistenbilder aus dem 10. Jahrhundert durch palaiologische dürften gleichzeitig vorgenommen worden sein, und zwar auf der Krim. Zu den Evangelistenbildern, die schon mit denen in der Handschrift St. Petersburg, Gosudarstvennaja Publichnaia Biblioteka M. E. Saltikov-Shchedrin, cod. gr. 101 verglichen wurden, gibt es in der byzantinischen Kunst unseres Wissens nach keine Parallelen, wohl aber ungewöhnlich viele in der armenischen Kunst auf der Krim.

Die Tetraevangeliare mit vergleichbaren Evangelistenbildern dürfen zu einer festen Gruppe zusammengefaßt werden: Erevan 10598, fol. 85v Markus, fol. 135v Lukas, geschrieben von einem Karapet; Bucureşti, Episcopia armeană ohne Signatur, fol. 84v Markus, geschrieben 1346 in Kafa; Erevan 7337, fol. 13v Matthäus (Abb. 8), fol. 100v Markus, fol. 158v Lukas (Abb. 10), geschrieben von einem Karapet 1352 in Kafa; Erevan 7750, fol. 9v Matthäus, fol. 81v Markus und fol. 127v Lukas, geschrieben von Mkrtič' Erêc' 1351 auf der Krim; Erevan 7598, fol. 12v Matthäus, fol. 82v Markus, fol. 131v Lukas, geschrieben von einem Step'annos 1352 in Surchat; N 7927, fol. 13r Matthäus, fol. 87v Markus, fol. 136v Lukas, geschrieben 1353; Venedig 1214/112, fol. 135v Lukas, geschrieben von Johannês Krônavor aus Koksow im Jahr 1358; Wien 849, fol. 11v Matthäus, geschrieben von Nater und illustriert 1342 von Awetis. Die in Frage kommenden Handschriften umfassen also einen Zeitraum von gut zehn Jahren von 1342 bis 1358, die Datierung der Handschrift in Brescia um 1350 ergibt sich daraus unzweifelhaft. Es stellt sich sogar die Frage, ob die griechische Handschrift nicht überhaupt von Armeniern in Kafa oder Surchat illuminiert worden ist, denn sinnvolle Parallelen für die Übermalungen des Marienbildes auf fol. XIVr lassen sich ebenfalls nur in Handschriften von der Krim nachweisen: In Wien 849, fol. 307v die Theotokos aus der Kreuzigung Christi aus dem Jahr 1342 und die Zierseite mit der Auslegung der katholischen Briefe des Sargis Šnorhali Erevan 1529, fol. 364r aus dem Jahr 1365.

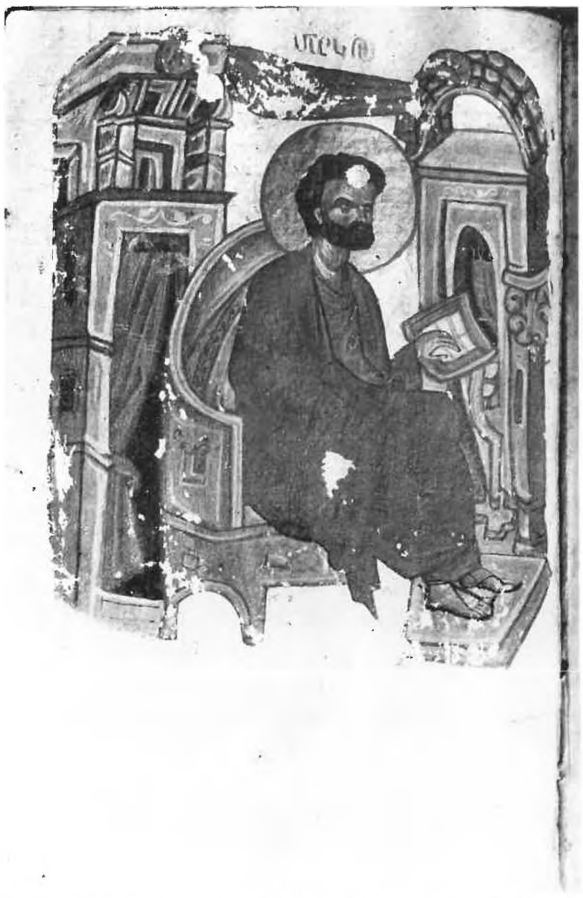
Wegen der großen Anzahl an Handschriften erweist sich die Krim als ein bisher verborgen gebliebenes Zentrum der Palaiologenmalerei.

Universität Wien

1. Athos, Vatopedi, cod. 937, fol. 131v. Markus



2. Venedig, San Lazzaro degli Armeni, Congregazione Mechitarista, Biblioteca, cod. 1584/181, fol. 97v. Markus



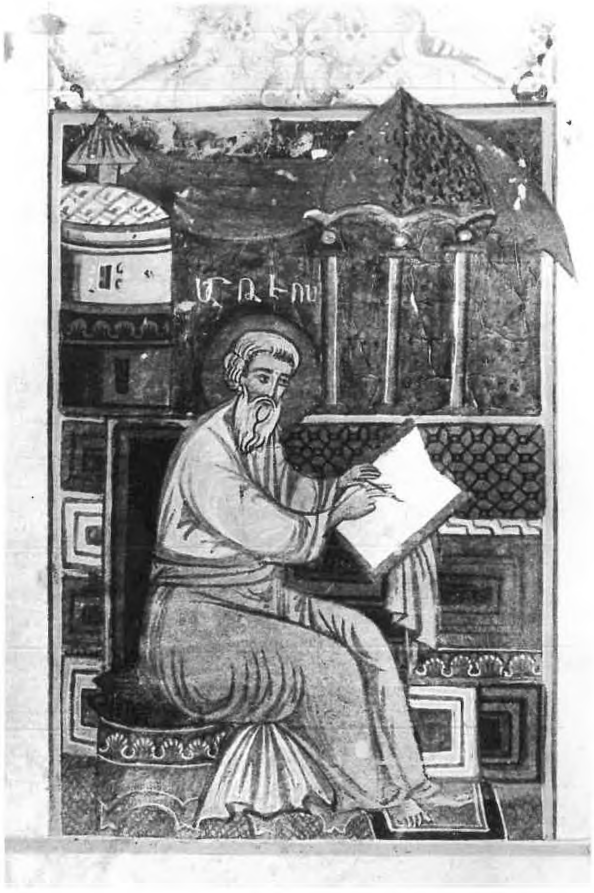
3. Erevan, Matenadaran Mesrop Maštoc', cod. 7647, fol. 96v. Markus

4. Erevan, Matenadaran, cod. 7642, fol. 118v. Markus

5. Erevan, Matenadaran, cod. 7588, fol. 80v. Markus

7. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, MS. A.VI.26, fol. XIVv. Matthäus

6. Wien, Mechitharisten-Congregation, Bibliothek, cod. 242, fol. 201r. Christus wandelt auf dem See, Johannes 6,16–21



8. Erevan, Matenadaran, cod. 7337, fol. 13v. Matthäus

9. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, MS. A.VI.26, fol. 97v. Lukas

10. Erevan, Matenadaran, cod. 7337, fol. 158v. Lukas

L'illustration des psaumes dans le Psautier de Jérusalem, cod. Taphou 53: Rôle des *tituli*

SUZY DUFRENNE

PEU DE MANUSCRITS GRECS ont bénéficié d'aussi bonnes et d'aussi anciennes présentations que le manuscrit conservé au Patriarcat grec de Jérusalem, cod. Taphou 53 et à la Bibliothèque Publique de Léningrad, cod. gr. 266,[1] pour les quatre feuillets détachés par P. Uspenskij. Mais si ce manuscrit est assez souvent cité,[2] il n'a jamais été systématiquement réétudié depuis le début du siècle. Il faut d'autant plus regretter que l'article de N. Malickij, bon connaisseur des psautiers illustrés, rédigé pour la *Vizantijskij Vremennik* et attesté par une seule note bibliographique de V. N. Lazarev, n'ait jamais été publié.[3]

Je n'avais fait qu'entrevoir ce manuscrit pendant l'Exposition d'Athènes et je n'ai été autorisée à le consulter (non sans difficulté et trop rapidement) qu'une seule fois, à Jérusalem, en 1980, lors d'un de mes nombreux séjours en Israël; par contre j'ai pu examiner à loisir, en 1974, les feuillets de Léningrad. Je suis donc loin de pouvoir éclairer tous les secrets de ce manuscrit!

Il faut tout d'abord revoir la date de 1053–54, inlassablement répétée par les historiens de l'art byzantin,[4] sans tenir compte des sérieuses réserves des Lake. Dès 1934, ces savants[5] ont souligné la très probable contradiction entre la date que fournit le fol. 227v et ce qui subsiste de la Table pascale qui ne commence qu'en 1165: en effet si le folio, qui précède cette Table pascale, a été coupé et si l'équilibre des cahiers suggère une disparition de trois folios, les calculs des Lake leur ont fait conclure à l'impossibilité de faire commencer la Table avant 1117; si le nombre des années manquantes peut prêter à quelques discussions,[6] la remarque des Lake est d'autant plus à prendre en considération que la date de 1053–54 n'est nullement fournie par un colophon et qu'elle ne fait qu'illustrer une "méthode" de calcul de l'indiction, avec l'exemple de l'année où ce texte a été rédigé:[7] une telle date peut parfaitement remonter à un modèle. Dans l'état actuel de notre connaissance du manuscrit, il faut donc renoncer à considérer que la date du

[1] Le catalogue de A. I. Papadopoulos-Kerameus, Ἱερουσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη ἤτοι κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ ἁγιωτάτου ἀποστολικοῦ τε καὶ καθολικοῦ ὀρθοδόξου πατριαρχικοῦ θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων καὶ πάσης Παλαιστίνης ἀποκειμένων ἑλληνικῶν κωδίκων, vol. I (Saint-Pétersbourg 1891), 130–134, décrit le manuscrit, ses repères chronologiques; il énumère, dans la suite de ses folios, le contenu de ce volume, mais il ne mentionne que rapidement les feuillets conservés dans la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg. Une description précise de ces feuillets est fournie dans le volume V de ce catalogue (Saint-Pétersbourg 1915), 483–485. L'étude d'A. Baumstark, "Frühchristlich-syrische Psalter-illustration in einer byzantinischen Abkürzung," *OC* 5 (1905), 295–320, a tenté de situer ce manuscrit dans le contexte des psautiers illustrés alors connus; il a reproduit quatre de ses miniatures, mais il n'a pas tenu compte des feuillets conservés à Saint-Pétersbourg. V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), a mentionné ce psautier, 142 et 175 n. 68, et a reproduit (figs. 147, 148) deux des feuillets illustrés, conservés à Saint-Pétersbourg, le fol. 3 (psaume 118) et le fol. 1 (psaume 75). Sur ces feuillets, voir aussi *Iskusstvo Vizantii v sobranijach SSSR. Katalog v'istavki* (Moscou 1977), vol. II, 38–39 (no. 489).

[2] Les principales références sont données dans le catalogue de l'Exposition du Conseil de l'Europe à Athènes: *L'art byzantin, art européen* (Athènes 1964), 299, 562 (no. 281); S. J. Voicu et S. D'Alisera, *I.MA.G.E.S.: Index in Manuscriptorum Graecorum Edita Specimina* (Rome 1981), 331; I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Leyde 1981), vol. I, 21–22 (entrée 58–59), figs. 104–107, qui fait référence à K. et S. Lake, sans avoir assimilé leur critique de la date de 1053–54, qu'il répète sans plus!

[3] Lazarev, *Pittura bizantina* (comme dans n. 1), 175, n. 68.

[4] Voir les références fournies par les ouvrages cités supra, n. 2.

[5] K. et S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, vol. I, *Manuscripts at Jerusalem, Patmos and Athens* (Boston 1934), 10 (MS. 6). Qu'il me soit permis de remercier Monsieur le Professeur J. Irigoin, qui confirme, dans une lettre du 13 Janvier 1991, les doutes de K. et S. Lake et accepte le fait que ce manuscrit n'est pas vraiment un manuscrit daté.

[6] Dans une récente conversation, E. Gamillscheg me rappelle, d'après des propres expériences, la difficulté de calculer avec rigueur, à partir de pages conservées d'une Table pascale, le nombre d'années que pouvaient mentionner des pages manquantes.

[7] J'ai longuement relu le texte de cette "méthode" avec le P. J. Paramelle que je remercie de sa patience et de ses avis éclairés.

fol. 227v fournit celle du manuscrit: seules une reprise de sa codicologie et une analyse rigoureuse de son écriture[8] pourront permettre ultérieurement une probable datation; et il faut renoncer à classer ce psautier parmi les manuscrits datés par inscription. On ne saurait trop redire que les données textuelles, codicologiques et paléographiques d'un manuscrit doivent être strictement considérées avant d'évaluer le style de ses illustrations, en se contentant de répéter nos devanciers, fussent-ils les plus grands![9]

Dans l'impossibilité actuelle de consulter le Taphou 53, je n'envisage ici ni une étude détaillée de son iconographie, ni une analyse de son style; je limite mon approche à un essai de compréhension de son mode de sélection des psaumes illustrés. A. Baumstark[10] a jadis justement souligné les liens de l'illustration avec les *tituli* des psaumes; mais, sans tenter d'approfondir le principe des choix, il s'est tourné vers la recherche d'éventuels contacts de ce psautier avec les autres psautiers illustrés des mondes orientaux, dans la limite des connaissances qu'il pouvait en avoir; en fait, il a essentiellement utilisé les données fournies par la publication du Psautier Serbe de Munich:[11] il a déduit de ses observations que le Psautier hiérosolymitain était l'abrégé d'un psautier du même type que celui de Munich. Selon la problématique des "écoles régionales," alors en vogue, le psautier-modèle était supposé d'origine syrienne. Sans revenir sur ces hypothèses, on peut maintenant élargir le domaine des comparaisons entre le Psautier de Jérusalem et les diverses illustrations des psautiers orientaux que je désigne (de façon partiellement impropre) comme présentant des illustrations de type intégral, issues du texte. Mes tableaux synoptiques de ces psautiers et plus encore la totalité des publications de ces divers manuscrits permettent désormais de confronter les images de J à celles de ces manuscrits que je désigne par les mêmes initiales que précédemment.[12]

Dans J, en dehors du portrait frontispice du livre des psaumes, 23 petites compositions[13] accompagnent 23 des 150 psaumes canoniques; délimitant une surface carrée (parfois rectangulaire), partiellement encadrée d'étroites bandes ornementales, chacune de ces compositions s'inscrit à l'intérieur de l'espace réservé à l'écriture; le texte du titre du psaume concerné domine chacun des tableautins que bordent sur un des côtés les premières lignes du psaume. Parmi les 23 compositions de J, 11 n'ont aucune correspondance dans les 13 psautiers à illustrations intégrales, issues du texte, conservés: rien, en effet, dans ces manuscrits slaves ou grecs n'évoque la figure de Coré (psaume 44 et psaume 48 [Figs. 1 et 2]), ni la prière de David (psaumes 55 et 71 [Fig. 4]), de Jonadab (psaume 70 [Fig. 3]), d'Asaph (psaume 72 et psaume 75 [Fig. 5]), d'Ethan (psaume 87), de Zacharie (psaume 137). Rien non plus dans ces divers manuscrits n'illustre Asaph auteur (psaume 79), ou Salomon devant le Temple (psaume 126). Par ailleurs, au psaume 56, dans les psautiers à illustrations intégrales, issues du texte, l'image présente David réfugié dans une caverne, alors que, dans J, David est devant Saül couché. Ainsi dans cette illustration des psaumes, plus de la moitié des images de J n'ont-elles aucun contact avec celles des psautiers à illustrations intégrales.

Par contre quatre images de la prière de personnages nommés dans les *tituli* se retrouvent dans J et dans plusieurs psautiers orientaux, la prière de Moïse (psaume 89 [Fig. 7]), celle du pauvre (psaume 101), celle de David (psaume 85 [Fig. 6]), celle de Jérémie (psaume 64); de même trois compositions développent les allusions historiques des *tituli*: la pénitence de David (psaume 50), la garde de la maison de David par des soldats

[8] J. Irigoin remarque que la reproduction photographique de l'écriture (cf. Papadopoulos-Kerameus, Ἱερουσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη [comme dans n. 1] et Lake, *Dated Greek Manuscripts* [comme dans n. 5]) ne contredirait pas une datation au début du XIIe siècle, mais les conditions d'évaluation de cette écriture sont insuffisantes pour une proposition ferme.

[9] Il faut ici encore souligner combien fait défaut la suite, jadis projetée pour les XIe et XIIe siècles, de Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1935); cette lacune peut expliquer ce qui n'est peut-être qu'une coquille, quand dans son article "Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra," *SemKond* 8 (1936), 86, K. Weitzmann parle de "chronologische Tabellen" commençant en l'année 1051.

[10] Baumstark, "Psalter-illustration," (comme dans n. 1), 298–307.

[11] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München* (Vienne 1906), est cité d'après les épreuves, comme l'écrit Baumstark, "Psalter-illustration" (comme dans n. 1), à la note 296.

[12] S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte* (Paris 1978), où je fais référence, dans l'introduction, aux publications alors connues, en utilisant les abréviations traditionnelles: V (E. T. De Wald); C (M. V. Ščepkina); Pc, P, 1 (S. Dufrenne); L (S. Der Nersessian); Si (K. Weitzmann); W (D. E. Miner). A compléter maintenant pour Sb (H. Belting, éd., *Der serbische Psalter, Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München* [Wiesbaden 1978]); pour R (G. J. Vzdornov, *Issledovanie o Kievskoj Psaltiri* [Moscou 1978]); pour H (thèse inédite de 1978; mais importante étude de C. Havice, "The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter [Kupferstichkabinett 78.A.9]," *JbBM* 26 [1984], 79–142); pour T (A. Džurova, *Tomičov psaltir {"Tomič Psalter"}* [Sofia 1990]); pour B (*The Barberini Psalter. Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, intro. et comm. par J. Anderson, P. Canart, et C. Walter [Zurich 1989] [microfiches en couleur]).

[13] Sur les 23 miniatures des psaumes du Psautier de Jérusalem (que je désigne par l'abréviation J), 8, pour autant que je sache, ont été publiées, en incluant les feuillets de Léningrad: soit, dans l'ordre des psaumes: J, fol. 84 (psaume 58): Baumstark, "Psalter-illustration" (comme dans n. 1), pl. VI:1; Léningrad, fol. 1 (psaume 75): Lazarev, *Pittura bizantina* (comme dans n. 1), fig. 148; *Iskusstvo Vizantii* (comme dans n. 1), fig. 489; J, fol. 118v (psaume 79): Spatharakis, *Corpus* (comme dans n. 2), fig. 104; J, fol. 127 (psaume 87): Spatharakis, fig. 107; J, fol. 138v (psaume 95): Baumstark, pl. VI:2; J, fol. 162v (psaume 109): Baumstark, pl. VII:2; Spatharakis, fig. 106; E. H. Kantorowicz, "The Quinity of Winchester," *ArtB* 29 (1947), 73–85, rééd. dans *Selected Studies by Ernst H. Kantorowicz* (Locust Valley, N.Y. 1965), 100–120, voir spécialement pl. 32, fig. 33; Léningrad, fol. 3 (psaume 118): Lazarev, fig. 147; J fol. 195 (psaume 142): Spatharakis, fig. 105.

(psaume 58), la fuite de David menacé par Absalom (psaume 142); et un quatrième exemple qui n'évoque que la construction du Temple (psaume 95).

Dans trois autres cas, les allusions de J et des psautiers, débordant le contenu des *tituli*, s'appuyent sur les premiers versets des psaumes considérés: au psaume 136, la lamentation des exilés à Babylone; aux psaumes 109 et 118, l'iconographie introduit un commentaire chrétien: au psaume 118, David regarde trois défunts, selon l'emploi des débuts de ce psaume dans l'Office des Défunts;[14] au psaume 109, l'image christologique (selon la tradition néo-testamentaire pour 109,1: Matthieu 22,24; Actes 2,34 . . .) se moule, dans les psautiers, sur plusieurs variantes, sans correspondance complète avec J. Ces divers rapprochements, compte tenu des divergences iconographiques, ne permettent pas d'affirmer une quelconque influence des psautiers orientaux sur J: la base commune du texte illustré suffit à les justifier.

La clef de la sélection des illustrations de J me semble ailleurs: dans la traduction des *tituli* des psaumes de la Septante! A défaut d'une étude systématique de ces *tituli*, l'édition d'A. Rahlfs,[15] grâce à son texte et à son apparat critique, permet de rassembler bon nombre de données concernant David et ceux qui l'accompagnent, tout en faisant entrevoir la difficulté d'une conclusion ferme sur l'origine des éventuelles variantes de J. En dépit de ces difficultés et du choix un peu hypothétique de la version retenue, pour tel ou tel titre, en dépit de l'absence d'inscription identifiant les personnages des vignettes peintes (au-delà du psaume 79), un tableau (pp. 350–351), plaçant, en regard de la liste des *tituli*, une brève transcription de l'iconographie des sujets figurés, éclaire les liens déchiffrables entre les textes et les images. Les rares et légers décalages entre l'apparition d'un personnage dans le titre d'un psaume et son apparition iconographique ne peuvent être une cause de trouble en raison des diverses influences ayant pu jouer sur J ou sur son éventuel modèle.

Ce tableau met en valeur le rôle que joue David dans les *tituli* comme dans les images. Considéré jadis comme auteur de tout le psautier,[16] il n'est pourtant figuré comme tel qu'en tête de son livre, avant la suite des psaumes, ce qui s'observe aussi ailleurs.[17] Alors que les *tituli* le mentionnent souvent comme "auteur," aucune autre image d'auteur, dans J, ne se rapporte en effet au saint Roi: et seuls des épisodes de sa vie ou de sa mission prophétique traduisent les allusions de certains *tituli*: ainsi d'abord les images de sa prière, conformes aux textes et à l'esprit des *tituli*, se répètent-elles dans tout le manuscrit. Au psaume 55, David, prisonnier à Gath, prie; au psaume 71, il implore Dieu pour Salomon; au psaume 85, sa prière répond au terme précis du titre (προσευχὴ) (Fig. 6). Quelques autres vignettes de J correspondent à des épisodes d'un titre: les reproches de Nathan, au psaume 50; la fuite devant Absalom, au psaume 142.

Mais il arrive que des détails "historiques" proposés par le titre soient l'occasion de commentaires: ainsi le psaume 58 figure-t-il David, couronné et trônant sous un ciborium, en prière, mains et visage levés, tandis qu'à l'extérieur deux soldats assis semblent le guetter: mais comment expliquer ici l'apparat royal de David (couronne, trône, ciborium)? Sont-ce de simples attributs d'un portrait de David-prophète (ainsi que le nomme la légende), ou bien est-ce la traduction de la folle jalousie de Saül, qu'il explicitera devant Jonathan (1 Rois 20,31)? J'ai naguère exprimé mon trouble face à une image semblable de Sb.[18] La vignette du psaume 56 renforce mes incertitudes: selon 1 Rois 19,9–10, le titre fait ici allusion à la fuite de David qui se réfugie dans les grottes du désert (le terme τὸ σπήλαιον du titre se retrouve en 1 Rois 22,1, 24,4 et 24,9); mais l'illustration écarte toute évocation de la grotte pour remonter à la cause de la fuite: Saül couché (καθεύδων, selon LXX)[19] menace de sa lance David qui s'esquive; mais, sur l'image, Saül se détourne et David, loin de le fuir, s'avance vers lui: cette inadéquation iconographique est-elle encore allusion à la folie et aux craintes de Saül? Quoiqu'il en soit, ces illustrations-commentaires restent purement "historiques," à la différence des psaumes

[14] Belting, éd., *Serbische Psalter* (comme dans n. 12), 238–239. Les références à la liturgie des défunts, d'après J. Goar, *Euchologion sive Rituale Graecorum* (Venise 1730), 424–425, mériteraient des recherches sur l'usage médiéval de ce texte; mais une origine ancienne pourrait être confirmée par la fresque du réfectoire du monastère Saint-Jean de Patmos, actuellement datée du XIIIe siècle (E. Kollias dans *Patmos. Les trésors du monastère*, éd. A. D. Kominis [Athènes 1988], 65, fig. 39).

[15] *Septuaginta. Vetus Testamentum Graecum*, vol. X, *Psalmi cum Odis*, éd. A. Rahlfs, 3e éd. (Göttingen 1979).

[16] Sur les recherches exégétiques actuelles d'identification des noms transmis par les *tituli*, voir E. Beaucamp, "Le Psautier," dans *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, fasc. 48 (Paris 1973), col. 132–140. Mais l'authenticité davidique du psautier et le rôle de simples exécutants tenu par les fils de Coré, par Asaph, et par Idithun . . . est classique au Moyen Age et remonte aux commentaires de haute époque (cf. M.-J. Rondeau, *Les commentaires patristiques du psautier (IIIe–Ve siècles)*, spécialement vol. II [Rome 1985], 8–9); Hésychius de Jérusalem, dans sa préface et ses commentaires des psaumes, affirme de telles identifications: voir R. Devreesse, *Les anciens commentaires grecs des psaumes* (Cité du Vatican 1970), 264–265.

[17] Voir spécialement le manuscrit de Milan, Ambr. M. 54 sup. fol. IVr: A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium* (Paris 1984), 51 et fig. 32. Voir aussi pour le Psautier C, fol. 1v: M. V. Ščepkina, *Miniatjury Chludovskoi psaltyri. Grečeskij illustrirovannyj kodeks IX veka* (Moscou 1977), et pour Sb, mes références dans Belting, éd., *Serbische Psalter* (comme dans n. 12), 192.

[18] Dans Belting, éd., *Serbische Psalter* (comme dans n. 12), 211.

[19] La position de Saül couché, dans la version de la Septante, diffère de celles de l'Hébr. et de la Vulg., où Saül est assis. Mais la transcription iconographique de ce texte mériterait une petite étude, car on voit Saül assis au fol. 25 du livre des Rois de la Bibliothèque Vaticane (J. Lassus, *L'illustration byzantine du livre des Rois. Vaticanus Graecus 333* [Paris 1973], 54 et pl. XV, fig. 53).

109 et 118[20] qui seuls transmettent un commentaire iconographique chrétien.

En dehors de David, les *tituli* mentionnent, à plusieurs reprises, ceux qui furent parfois considérés comme les "co-auteurs" de David: Asaph, Coré, Ethan, Iditoun et même Salomon. Trois de ces personnages reçoivent, dans J, une iconographie d'auteur, à la façon des évangélistes,[21] et selon la tradition antique de rythmer les ouvrages par des portraits d'auteur(s). Si la fonction de David-auteur inspiré de tout le psautier est affirmée par la majesté de son portrait frontispice, occupant une pleine-page et encadrant le chantre de deux personnifications, elle contraste avec le rôle modeste de ses "accompagnateurs," présentés sur les simples vignettes du début de certains psaumes: au psaume 44, Coré est assis devant un pupitre et écrit sur un rouleau déployé sur ses genoux (Fig. 1); au psaume 48, il siège devant un meuble sans pupitre, d'où part le rouleau sur lequel il écrit (Fig. 2); au psaume 79, Asaph, assis, écrit sur un rouleau, tandis qu'un pupitre porte un second rouleau. Quant à Salomon couronné et en costume impérial, il trône devant une maison (le Temple) et écrit sur un rouleau.

Les autres personnages que mentionnent les *tituli* figurent en prière, selon deux types retenus dans J: la prière faite debout, mains et tête levées vers le ciel (psaume 64, psaume 70, psaume 71, psaume 75, psaume 87, psaume 89, psaume 101 [Figs. 3, 4, 7 et 8]) ou la prière à genoux (psaume 72 et psaume 137 [Fig. 5]).

Mon tableau comparatif permet par ailleurs de dégager la façon dont les images répondent à la suite des *tituli*. Toute la première partie du psautier (psaume 1 à psaume 42) est comme englobée dans l'image du frontispice de David-auteur et elle ne lui accorde aucune autre place iconographique, malgré les nombreuses mentions des *tituli*; à partir du psaume 43, les images soulignent constamment la structure des *tituli*, et des images de David interviennent aussi çà et là: du psaume 43 au psaume 48 (section "des fils de Coré": τοῖς υἱοῖς Κορε), Coré est deux fois figuré en auteur (Figs. 1 et 2). Puis, dans la nouvelle et longue section davidique (psaume 50 au psaume 63), David est tantôt orant (psaume 55), tantôt pris, comme on l'a vu, dans une action (psaumes 50, 56, 58). Ensuite, du psaume 64 au psaume 71, David est, dans les *tituli*, souvent joint à un autre personnage que traduit une vignette: Jérémie(?) (psaume 64); un des fils de Jonadab (psaume 70 [Fig. 3]); une interprétation davidique est donnée au psaume 71. La longue section d'Asaph (psaume 72 au psaume

Psaumes	*Tituli* selon Rahlfs (+ Var.)	Illustrations de J
1–2	—	
3–40	David	
41	fils de Coré (Var.: David)	
42	David	
43–48	fils de Coré	Coré-auteur: Ps. 44 (Lég.) Coré-auteur: Ps. 48 (Lég.)
49	Asaph (Var.: David)	
50–63	David	David et Nathan: Ps. 50 (Lég.) prière de David: Ps. 55 (Lég.) David et Saül: Ps. 56 (Lég.) David guetté par deux soldats: Ps. 58 (Lég.)
64	David, Jérémie, Ezéchiel	prière de Jérémie(?): Ps. 64
65–66	—	
67–69	David	
70	David, fils de Jonadab	prière d'un fils de Jonadab: Ps. 70 (Lég. effacée)—jeune
71	pour Salomon (Var.: David)	prière de David: Ps. 71 (Lég.)
72–82	Asaph	prière d'Asaph: Ps. 72 (Lég.) prière d'Asaph: Ps. 75 (Lég.) Asaph-auteur: Ps. 79 (Lég.)
83–84	fils de Coré	
85	David	prière de David: Ps. 85
86	fils de Coré	
87	fils de Coré, Aiman (Var.: Aitham)	prière d'Ethan: Ps. 87
88	Aitham l'Israélite	
89	prière de Moïse	prière de Moïse: Ps. 89
90	David	
91	—	
92–98 (95)	David +mention de la maison construite par les exilés	construction du Temple: Ps. 95
99	—	
100	David	
101	prière du pauvre	prière du pauvre: Ps. 101
102–103	David	
104–106	—	
107–109	David	David prosterné aux pieds du Christ, à la droite du Trône divin: Ps. 109
110–125	—	David près de trois défunts: Ps. 118
126	Salomon	Devant le Temple, Salomon écrit: Ps. 126
127–130	David	
131	—	
132	David	

[20] Voir ci-dessus, n. 14.

[21] Analogies avec les portraits des évangélistes: A. M. Friend, "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part 1," *Art Studies* 5 (1927), 115–147; et "Part 2," *Art Studies* 7 (1929), 3–29. Pour les portraits d'auteurs dans l'illustration antique, voir K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Cambridge, Mass. 1959), 116–127; et idem, *Late Antique and Early Christian Book Illumination* (Londres 1977), 11.

Psaumes	*Tituli* selon Rahlfs (+ Var.)	Illustrations de J
133–135	—	
136–144	David	
(136)	Var.: Jérémie	Exilés au bord du Fleuve: Ps. 136
(137)	Var.: Zacharie	prière de Zacharie: Ps. 137
(142)	+ mention de la poursuite d'Absalom	fuite de David poursuivi par Absalom: Ps. 142
145–148	Aggée et Zacharie	
149–150	—	

LEGENDES

Var. = variante de Rahlfs pouvant éclairer J
Lég. = légende inscrite sur l'image de J
Le trait "—" dans la liste des *tituli* = pas de personnage nommé dans le psaume
Le nom des personnages nommés est indiqué sans tenir compte des diverses expressions grecques: A l'intérieur d'un bloc de *tituli*: (No. du psaume) indique un détail du titre, explicitant l'image.

82) est iconographiquement rythmée par la prière d'Asaph (psaume 72 et psaume 75 [Fig. 5]) et par sa fonction d'auteur (psaume 79). Puis du psaume 83 au psaume 101, les noms les plus divers, interrompus par quelques retours de David (figuré, une fois seulement en prière, au psaume 85 [Fig. 6]), sont traduits par les portraits des personnages évoqués (Ethan, au psaume 87—συνέσεως Αιμαν[22]—; Moïse, au psaume 89 [Fig. 7]; le pauvre, au psaume 101 [Fig. 8]); quand le titre juxtapose la mention de David à celle de la construction de la maison par un groupe d'exilés (psaume 95), l'image simplifie ces impossibles rapprochements chronologiques en ne figurant que la maison (le Temple?). A partir du psaume 102 et jusqu'à la fin du psautier, la mention de David dans les *tituli* n'est plus interrompue, à une ou deux exceptions près, par la mention d'autres personnages: quand paraît le nom de Salomon, au psaume 126, le saint Roi est figuré, on l'a vu, devant le Temple; quand une variante des *tituli* mentionne Zacharie, au psaume 137, sa prière est, à peu près sûrement, traduite par l'image; la fuite de David, devant Absalom, au psaume 142, est évoquée tant dans le titre que sur une vignette. Plus délicate est l'explication de la présence des exilés de Babylone, au psaume 136: le titre nomme David, même s'il existe des variantes nommant Jérémie, le prophète annonçant l'exil à Babylone: faut-il voir dans cette image la seule illustration du début du psaume, comme dans les autres psautiers ou peut-on supposer une influence éventuelle de la mention de Jérémie (je n'oserai pas l'affirmer). Quant aux deux images christianisées, celle du psaume 109 répond au titre, puisque David adore celui qui siège à la droite du Trône divin. Mais pour le psaume 118, qui ne présente pas de titre, la liturgie, à elle seule, justifie-t-elle la présence de l'image, ou faut-il supposer une éventuelle dévotion d'un hypothétique commanditaire?

A part cette exception du psaume 118 et l'incertitude du psaume 136, le bilan que dégage le tableau comparatif est positif: il oppose à l'absence de tout portrait de David-auteur, hors du frontispice, le nombre important des autres images le concernant, en relation avec le déroulement des psaumes et de leur *tituli*. Il dégage aussi la place d'une ou plusieurs images consécutives des autres personnages à la première mention qui en est faite dans les *tituli*; mais aucune autre image ne leur est attribuée (sauf au psaume 48), quand leur nom réapparaît dans une des sections suivantes des *tituli*. La structure de l'illustration des psaumes dans J s'articule donc bien sur un choix significatif des *tituli*.

Une telle influence des *tituli* sur un psautier illustré, comme aussi la place accordée, dans J, aux portraits des co-auteurs de David sont des plus rares dans les mondes byzantin et para-byzantin. Rien de tel, on l'a vu, dans les psautiers à illustrations intégrales, issues du texte.[23] Rien de tel, non plus, dans les psautiers à illustrations sélectives (de type dit aristocratique, tel que le Psautier de Paris, cod. gr. 139).[24] Rien de tel, enfin, dans le Psautier, essentiellement davidique, du Musée Bénaki.[25] Une exception pourtant, dans cet ensemble, le Psautier à chaînes, conservé à la Bibliothèque Vaticane, cod. gr. 752,[26] où l'illustration des commentaires l'emporte, on le sait, sur celle textes bibliques: son intérêt pour David et ses "musiciens,"[27] sensible dès le début du manuscrit, s'explique ici par l'importance accordée aux préfaces du psautier, comme à leur illustration: les images de David-musicien, entouré de ses chanteurs ou de ses danseurs, l'emportent sur celles des auteurs,

[22] Le terme συνέσεως de la Septante traduit l'Hébreu "maskîl" (qui instruit), est éventuellement rendu par "doctement" pour qualifier un mode de psalmodie; voir une note de E. Dhorme, *La Bible. Ancien Testament*, vol. II (Paris 1959), 954, note sur le titre. L'interprétation slave du mot de la LXX, dans le MS. serbe de Munich est traduite par "instruction, enseignement" ("Unterweisung für Etham," au psaume 88) par I. Ševčenko, dans Belting, éd., *Serbische Psalter* (comme dans n. 12), 73.

[23] Dufrenne, *Tableaux synoptiques* (comme dans n. 12), où l'on remarque qu'au psaume 77 Asaph peut souffler dans un cor (Pc) ou enseigner (L).

[24] Cutler, *Aristocratic Psalters* (comme dans n. 17).

[25] A. Cutler et A. Weyl Carr, "The Psalter Benaki 34.3. An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400," *REB* 34 (1978), 281–323.

[26] E. T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. III, *Psalms and Odes*, Part 2, *Vaticanus Graecus 752* (Princeton 1942). L'importance des préfaces, des *tituli*, des commentaires dans l'illustration de ce Psautier est bien dégagée dès la page XIII. Voir aussi les remarques de Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 2e éd. (Princeton 1970), 121.

[27] Nombreuses images de David et des musiciens, spécialement face au texte des préfaces: scènes avec David-chantre et ses musiciens aux fol. 3r, 4v, 5r, 7v, 8r, 18v: De Wald, *Vaticanus Graecus 752* (comme dans n. 26), pls. V, VII, IX, X, et 4–6, 8.

qui sont exceptionnelles, tant pour David que pour Asaph.[28] Pour la suite des psaumes, l'illustration de ce manuscrit puise abondamment dans les *tituli* et dans leurs commentaires; mais, là encore, la notion d'auteur est écartée: parfois les fils de Coré enseignent le peuple ou reçoivent, de David et même du Christ, l'interprétation du texte.[29] Les allusions christologiques sont pourtant assez discrètes, par rapport aux transcriptions littérales ou historiques. Si donc, dans ce manuscrit, le poids de l'illustration des *tituli* rappelle celui de J, les choix iconographiques et l'esprit des commentaires lui sont bien étrangers.

Le Psautier de Harvard introduit probablement aussi un portrait d'Asaph, au psaume 77;[30] mais la place modeste, accordée à un simple buste, n'est en rien comparable aux façons de J. Faut-il pour autant en conclure à des initiatives isolées d'ateliers, de peintres ou de commanditaires, notamment en ce qui concerne J? La pauvreté et les hasards des oeuvres conservées ne permettent pas une si rapide affirmation. Un élargissement de la recherche aux détails iconographiques de J, à son illustration des Odes, pourrait fournir quelques lumières; mais tel n'était pas ici mon propos: je n'ai voulu que suggérer une future et nécessaire reprise de l'étude d'un psautier original, riche d'enseignements et trop souvent négligé. Pour une telle reprise, il faut sans doute attendre de meilleures conditions de travail dans certains monastères (tel ceux du Patriarcat grec de Jérusalem), qui ignorent tout des exigences d'une recherche authentique. Il faut attendre aussi qu'avancent les études approfondies des *tituli* grecs: les débuts d'un long travail de G. Dorival, pour le volume du psautier dans la "Bible d'Alexandrie," permettent d'espérer que, tôt ou tard, l'attente des spécialistes sera comblée et notamment celle des historiens de l'iconographie byzantine!

Ecole Pratique des Hautes Études (Sorbonne),
Paris

[28] Fol. 4r–v: De Wald, *Vaticanus Graecus 752* (comme dans n. 26), pls. VI, VII, et 4–5, 48–49.

[29] Au psaume 41, les "fils de Coré" enseignent le peuple (De Wald, *Vaticanus Graecus 752* [comme dans n. 26], pl. XXVII et 19); ils commentent le texte avec David, au psaume 72 (De Wald, pl. XXXVII et 27); au psaume 87, ils commentent encore le texte en liaison avec les commentaires (pl. XL et 29–30), etc.

[30] L. Nees, "An Illuminated Byzantine Psalter at Harvard University," *DOP* 28 (1975), 217–218, fig. 3.

1. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou. 53, fol. 68v, ps. 44, dimensions: 47 × 61 mm. Coré auteur

2. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 70v, ps. 48, dimensions: 43 × 59 mm. Coré auteur

3. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 99v, ps. 70, dimensions: 55 × 55 mm. Prière d'un fils de Jonadab

4. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 102r, ps. 71, dimensions: 56 × 55 mm. Prière de David

5. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 104r, ps. 72, dimensions: 51 × 47 mm. Prière d'Asaph

6. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 125r, ps. 85, dimensions: 47 × 41 mm. Prière de David

7. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 132r, ps. 89, dimensions: 57 × 40 mm. Prière de Moïse

8. Jérusalem, Patriarcat grec, cod. Taphou 53, fol. 143r, ps. 101, dimensions: 67 × 47 mm. Prière du Pauvre

The Problem of the Illustration of Liturgical Texts and the Initial*

GEORGE GALAVARIS

IN HIS MONUMENTAL, manifold work Kurt Weitzmann has made unique contributions to the study of Byzantine book illumination. His methodology revolutionized our approach to illustrations and opened new vistas for our understanding of Byzantine culture. In his dense, panoramic study "The Selection of Texts for Cyclic Illustration,"[1] in which he examined the character of the illustration as evidence for the production of illuminated manuscripts, Weitzmann stressed the fact that the popularity of a text was not sufficient to prompt an artist to illuminate it. Most important was the story-telling, i.e., the narrative. Texts that involved abstract thought could not be easily rendered pictorially. This difficulty was encountered above all by the illustrators of liturgical texts.

Apart from the lectionary, the Psalter, the menologion, and the liturgical homilies, liturgical texts dealing directly with the liturgy, for example, liturgies, triodion, kyriakodromion, papadiki, psaltiki, and euchologia (this list does not exhaust the service books), are not illustrated at all or are illuminated in a sporadic and inconsistent way. This "negative" approach to the text was not followed by all illustrators; there were artists who tried to overcome the obstacles. For example, there are illustrated liturgies, in both roll or codex form, with scenes directly related to the text and therefore to the ritual of the liturgy.[2] In these manuscripts the initial plays a significant part as a means of pictorial expression. The most common solution, however, was to provide the text with author portraits. This is the case for several manuscripts of liturgies, the papadiki, and the psaltiki—in the latter the portrait of David is often a choice. The horologion, if illustrated, also has an author portrait. Several such examples (unpublished) have survived from post-Byzantine times. One example is the so-called Horologion of Thekaras, illustrated with author portraits that follow the earlier tradition, and to which the method used for the study of Byzantine manuscripts is also applicable.

But whenever possible, Gospel scenes or pictures found in menologia could be easily borrowed by the artist and put to a new use in a liturgical manuscript. This is the case, for example, with a number of illustrated kyriakodromia and sticheraria.[3] Here I reproduce an illustration from an unpublished sticherarion of the seventeenth century in the Great Lavra, cod. Λ 166 (1657), paper, fol. 52r, with delicate drawings in the margins representing some of the great church festivals (Fig. 1).[4] The Incredulity of Thomas is introduced at this part of the codex because of Thomas Sunday, the day on which the sticheron is chanted. Surely the scene was borrowed from a lectionary of the Palaiologan period.

* The author expresses his gratitude to the *Synaxeis* of the Holy Monasteries, Grand Lavra, Mount Athos, and St. Catherine's, Mount Sinai, for facilitating in every way his studies of manuscripts in their collections.

[1] K. Weitzmann, "The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts," in *Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium* (Washington, D.C. 1975), 69–109, esp. 98ff., reprinted in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980), no. II.

[2] See liturgical rolls Jerusalem, Stavrou 109, end of the eleventh century: A. Grabar, "Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures," *DOP* 8 (1954), 161–199, reprinted in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, vol. I (Paris 1968), no. 37; Athens, Nat. Lib. no. 2759, twelfth century; Patmos, no. 707 and Athos, Lavra no. 2, both thirteenth century: A. Xyngopoulos, "Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208," Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ. 13 (1937), 167–178, figs. 7, 8; *Byzantine Art, an European Art*, 2d ed., exhib. cat. (Athens 1964), nos. 358, 359; D. Mouriki and N. P. Ševčenko, "Illuminated Manuscripts," in *Patmos: Treasures of the Monastery*, ed. A. Kominis (Athens 1988), 289–291, 376, figs. 25–34; L. Bréhier, "Les peintures du rouleau liturgique no. 2 du monastère de Lawra," *Annales de l'Institut Kondakov* 11 (1940), 1–19; G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Vienna 1979), 85f., fig. 71; and a later example, Athos, Iveron, Lit. V, A.D. 1438: ibid., 85f., figs. 72–74; S. M. Pelekanides et al., *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, vol. II (Athens 1975), 343ff. See also V. Kepetzis, *Les rouleaux byzantins illustrés (XIe–XIVe siècle)*, Thèse de doctorat du 3ème cycle (Sorbonne 1980).

[3] For the problem of illustrated hymnographic texts in general, see D. Mouriki, "Hymnography and Illustrated Manuscripts," in *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan (Princeton 1973), 26–30.

[4] Spyridon and S. Eustratiades, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos* (Harvard Theological Studies 12) (Cambridge, Mass. 1925), 292.

However, within this common system of illustration, i.e., the author portrait or borrowed, "migrated" scenes, there were other possibilities. The illustrators found ways to introduce an element of variety that, to a great extent, shows the freedom of the artist, his attempts to be creative in a personal manner, and, in general, his imaginative approach to the text.[5] It is this characteristic of diversity and its implications that concern me here. While the subject is too large to be discussed within the confines of this paper, I can suggest a possible approach to the problem by presenting some examples which show this variety, taken from monasteries to which Kurt Weitzmann devoted a great many studies: the monastery of the Great Lavra on Mount Athos and of St. Catherine on Mount Sinai.

Two early examples at Sinai, an horologion, cod. 863, and a triodion, cod. 734–35, contain only ornament, whereas a euchologion from the tenth century, also in Sinai, cod. 956, has few initials that do not have a direct relation to the nature of the text.[6] The initials are simple geometric, ornamental, or ornithomorphic. Whatever their formal features, they all display the imagination of the artist, his effort to render the manuscript beautiful by means of the initial.

But an unpublished euchologion from the late twelfth or early thirteenth century in the Great Lavra, cod. B 7 (127), presents a different approach to this problem.[7] In addition to seven ornamental bands, the codex contains two full-page miniatures. The miniature on fol. 90v, which depicts an evangelist (Matthew?) writing, is almost completely flaked. That on fol. 3v (the recto side is blank) is well preserved (Fig. 2) and represents St. Basil—his name once inscribed on the gold ground of the picture is now flaked—celebrating the liturgy. Dressed in bishop's vestments and holding an unrolled scroll, the saint bows slightly over an altar on which a liturgical paten was once depicted. A light bluish ciborium, supported by four columns, crowns the holy altar, which is covered with a dark maroon cloth adorned with crosses. Both the figure and the altar are placed on a green ground. Behind them the artist painted a church in the form of a basilica with a purple tower, topped with a dome. Today the bishop's scroll contains no visible lines of text. But with the help of the text on the opposite page, the scene can be better understood and related to a specific moment of the liturgy. The title of the page reads (in translation): "Prayer of the catechumens by our Father St. Basil recited prior to the Holy Anaphora." The text of this prayer, which follows the title, is recited by the priest to conclude the Liturgy of the Catechumens.

This is not a portrait of the author of one of the liturgies, as can be easily demonstrated by a comparison with another euchologion illustrated with portraits, cod. Vat. gr. 1554, fol. 22v (St. Basil), from the end of the tenth or the beginning of the eleventh century.[8] On the contrary, the Lavra miniature represents a liturgical scene.

Representations of St. Basil celebrating the liturgy are found in monumental compositions which often appear in the sanctuaries of Byzantine churches and in illuminated books, among which manuscripts of the liturgies occupy a special place. Two well-known examples, iconographically related to one another, are the liturgical rolls in Athens (Nat. Lib. no. 2759) and Patmos (no. 707), from the twelfth and thirteenth centuries, respectively.[9] As far as the type of composition is concerned, the Lavra miniature could be considered an abbreviated version of the scene found in the Athens roll or a relative of the scene found in the bema of the church of St. Sophia in Ohrid (1037–56).[10] However, these examples differ from one another because they refer to different parts of the liturgy and are not variations of the same scene. The text written on the scroll and the addition of other elements, such as the assisting deacons, for instance, make a clear reference to a specific moment of the liturgy. Likewise, in the Lavra miniature the moment is clarified by the exclusion of unnecessary liturgical features and presumably by the text which the scroll must have originally contained. The composition shows St. Basil reciting the prayer of the catechumens prior to the anaphora. In pointing to these differences, however, I do not wish to suggest that there were euchologia or liturgies that had illustrations of all facets of liturgical choreography. The artist was intent on conveying ideas, on stressing certain parts, and on making choices that introduced the element of variety. Sometimes these choices might have been made for practical considerations. In the case of the Lavra miniature, the picture serves as a title page of the manuscript, and the choice was prompted by the title and the opening part of the text.

A liturgical illustration of a different kind was applied to a thirteenth-century roll with liturgies in Sinai,

[5] The problem of the creative role of the artist in Byzantine art has occupied the author in a number of studies; see *Prefaces* (as in note 2), 133ff.

[6] K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I, *From the Ninth to the Twelfth Century* (Princeton 1990), nos. 4, 5, 13, figs. 14, 55, 56, 59.

[7] Spyridon and Eustratiades, *Laura* (as in note 4), 13.

[8] A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne* (Paris 1972), pl. 68, fig. 287.

[9] See note 2 above.

[10] The Ohrid, St. Sophia fresco has been reproduced often; see R. Hamann-Mac Lean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, vol. II (Giessen 1963), 15–19, fig. 25. To date there has been no comprehensive study devoted exclusively to the illustrations of liturgical cycles. An interpretive approach to the relevant problems has been presented by C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (London 1982).

cod. 1026, which also contains a number of initials.[11] The recto section begins with the Liturgy of the Presanctified and has the title miniature illustrated in Figure 3. An interlaced "cross potent" (cross potencée) with the letters IC XC NI KA flanking the arms is set on a similarly ornamented base which encloses the title and is flanked by two candelabra with candles set on them. These elements are surrounded by a schematic structure consisting of two knotted columns adorned with a meander motif and supporting a roof with three cupolas crowned by crosses with flaring arms and discs. Oil lamps hang from the side cupolas.

This structure should be interpreted as a schematic section of a church building, in particular, the sanctuary, with the cross shown on the altar under the ciborium and before the apse. Leaving aside other iconographic details, such as the crosses on the tops of the domes, which reflect actual dome crosses and are common in book illumination,[12] or the imaginative stepped base, it should be stressed that this composition is distinctly different in concept from a full-page cross placed at the beginning of a manuscript or as a tailpiece at its conclusion. This custom appeared in the Early Christian period and continued in Byzantine times. The cross on the altar, presented as a trophy of the Christians, in the eucharistic sense, makes a direct reference to the liturgy. It is the Holy Sign adored at the place where the sacrifice of the Redeemer is reenacted and thus is an appropriate choice for a headpiece of a liturgical roll. In this case, the cross is the symbol of victory and triumph, the victory of the Christian over death through the sacrament.

The theme of the cross as an illustration of the liturgies appears in the headpiece of another roll at Sinai, a twelfth-century Liturgy of St. John Chrysostom, cod. 1024 (Fig. 4).[13] Here the cross, which has flaring arms and is set on a base, lacks any specific reference to liturgical acts. For this artist, who otherwise confined himself to elaborate ornamental initials (Fig. 5), the sign of the cross was obviously enough to embody the entire meaning of the liturgy: sacrifice and redemption. The initials on the roll are the illuminator's way of glorifying God through his jewel-like creations.

If we introduce here another liturgical manuscript, a sticherarion, my observations concerning the diversity of illustrations and the importance of the initials can be broadened. Cod. Sinai 1224 belongs to a group of liturgical manuscripts made in Sinai at the request of the abbot around the year 1300.[14] In it, certain feast days are emphasized by the use of large Π-shaped ornamental headpieces, whereas in other parts the illustrator confined himself to a wealth of initials which show a great deal of variety and imaginative invention. I single out only two initials that relate directly to our discussion. On folio 219v, an initial Π (Fig. 6) introduces one of the idiomela of the Hours of Good Friday: "Before thy precious Cross while the soldiers mocked Thee, O Lord, the invisible army was amazed. . . ."[15] The artist interpreted this reference to the Passion of Christ in the idiomelon by presenting the initial in a form that referred to the sanctuary of a church, most likely to the ciborium over the altar. From the arch, which is supported by two columns and crowned by a cross, hangs an oil lamp, the ever-burning lamp over the sepulcher of Christ.

The form of the letter Π is conducive to the use of an arch, a very common motif in Byzantine book illumination. But not every example of this motif has a liturgical nature. For instance, in cod. Athens 1905, fol. 117v, an arch with a suspended bell could allude to a church, but the bird perched on top of the arch takes away the liturgical reference.[16]

The same Sinai codex 1224 on fol. 226v contains the stichera-idiomela of Thomas Sunday, chanted during the liti. The text introduced by the initial Φ reads in part: "Lover of mankind, great and unthinkable is the magnitude of thy compassion, because Thou have been patient, while Thou were slapped by the Jews, and touched by the Apostles. . . ."[17] The sticheron continues, making references to the mystery of the incarnation, to the Crucifixion of him who was without sin, and finally to the acceptance of the resurrected Christ as God. The image on the initial, a Malta cross enclosed in a wreath with emanating rays (Fig. 7), is by no means a direct illustration of this text. However, it does convey the idea of the Crucifixion and the glory of the resurrected Christ who was recognized by Thomas. Both the wreath and the rays refer directly to the triumph of the Cross, while the leaves at its base change it into a "leaved cross," with a special meaning: the cross as a symbol of life. These ideas are not new, and the iconography of both the cross in a wreath and the "leaved

[11] V. Gardthausen, *Catalogus Codicum Graecorum Sinaiticorum* (Oxford 1886), 219; M. Kamil, *Catalogue of All Manuscripts in the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai* (Wiesbaden 1970), no. 1369. This and the following manuscripts introduced in this paper will be fully published in the second volume of *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Illuminated Greek Manuscripts*.

[12] For these problems, see E. Dinkler, E. Dinkler-von Schubert, and G. Galavaris, "Kreuz," *RBK* V (1991), 1ff.

[13] Gardthausen, *Catalogus* (as in note 11), 219; Kamil, *Catalogue* (as in note 11), no. 1367.

[14] Kamil, *Catalogue* (as in note 11), no. 1790. For an ornamental headpiece, see K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai* (Collegeville, Minn. 1973), 26, 27, fig. 37; G. Galavaris, "'Sinaitic' Manuscripts in the Time of the Arabs," Δελτ.Χριστ. Ἀρχ.Ἑτ. 12 (1984), 136f., fig. 23.

[15] For the complete text, see *Triodion* (Athens 1960), 404.

[16] A. Marava-Chatzinicolaou and Ch. Toufexi-Paschou, Κατάλογος μικρογραφιῶν Βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, vol. II (Athens 1985), no. 74, fig. 542.

[17] For the complete text, see *Pentecostarion* (Athens 1959), 25.

cross" has a long history. But the variation of the motif seen here is indeed a creation of the illustrator and reflects his acquaintance with works illustrating the theme. The particular forms seem to reflect a variety of liturgical objects, including crosses used in the church, candelabra, polykandilia, and liturgical ripidia.[18] And yet it is not a direct copy of any of these objects; it is an original creation of the illustrator alluding to the liturgy.

Initials that manifest the inventiveness of the artist have a long tradition in Byzantine art. They are best exemplified in the illustrations of manuscripts of homiletic literature, some of them deluxe manuscripts such as cod. Sinai 339, and in the illustrated lectionary.[19] Not one of the manuscripts presented here, however, is a deluxe product; they were commissioned by monks for the use of monks. They are monastic works and, for this reason, they are more genuine in their artistic expression, since they did not suffer from the interference of an educated noble patron.

In these simple manuscripts one sees the artist-monk, who in his humility was aware that the ancient forms were more suitable for the word of God than current forms, and thus whenever possible used earlier models and borrowed pictures from established creations. But at the same time, wishing to carry on his own conversation with God, he struggled with the initial. If the word inspired something imaginative, the illustrator attempted to realize it. In this way the initial becomes a commentary on or an exposition of the liturgical text, making direct references to the very act of the liturgy. The artist created images on the initial that bring out images of the liturgy. The word, its initial, conjures up an image that may be a liturgical object or a holy area in the church, and the created image recalls sacred actions and ideas. However, in the case of initials without liturgical connotations but consisting of birds, animals, or petaled flowers in a great variety of inventive combinations (cf. Fig. 8), we may recognize an attempt by the artist to celebrate the world of God and his creatures and to render praise to him. The initial therefore becomes a means of communicating ideas, while it continues to help the reader find his way through the text.

The creative diversity of these initials demonstrates that there is no separation between the liturgy and popular devotion, between the liturgy and daily life. The artist introduced variety in the compositions and used the initial to free his imagination, to express his personal experience of the liturgy and his piety. All this is part of the artistic process, which one cannot grasp if one approaches the image through its form alone. At the same time, the illustrator's preoccupation with the initial reveals something else: his struggle to possess it, to hold onto its mystery. For the word defines an idea, and the illustrated initial often gives it form, gives it color, and presents it in visual terms. An interpretive study of the initial in Byzantine book illumination is still to be undertaken.[20]

McGill University

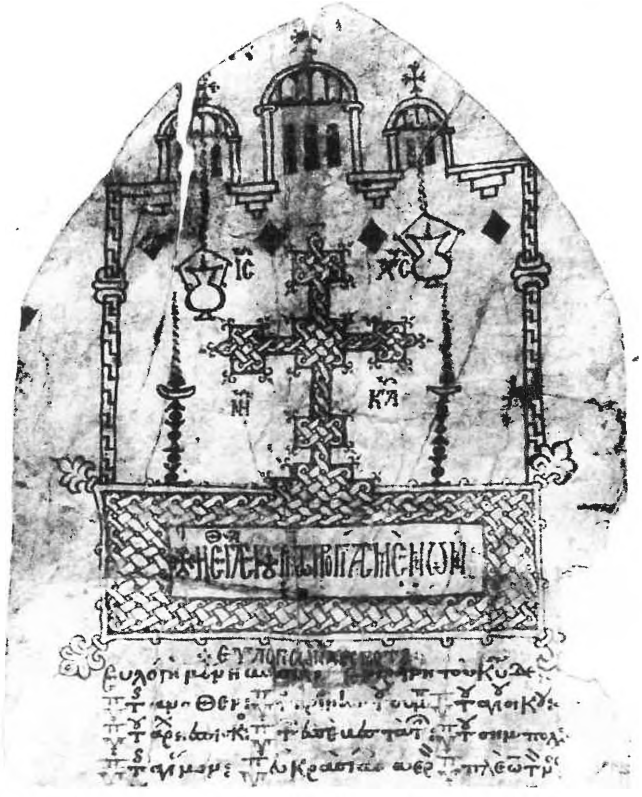
[18] Examples in A. Delivorrias, *Guide to the Benaki Museum* (Athens 1980), 39, fig. 25; *Splendeur de Byzance*, exhib. cat., Musées royaux d'Art et d'Histoire (Brussels 1982), 160 no. Br. 3, 164 no. Br. 7. Cf. also a Nestorian (altar?) cross and oil lamps or incense burners, *East Christian Art*, ed. Y. Petsopoulos (London 1987), 34, 35 no. 27, 42, 43 no. 40.

[19] Weitzmann and Galavaris, *Sinai* (as in note 6), no. 56; K. Weitzmann, "The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639," in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. D. Miner (Princeton 1954), reprinted in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980), no. XIV; S. Tsuji, "Byzantine Lectionary Illustrations," in Vikan, ed., *Greek Manuscripts* (as in note 3), 34–39; and my forthcoming Το πρόβλημα τῆς εἰκονογράφησης τῶν περικοπῶν καὶ τὰ πρῴϊμα εὐαγγέλια τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (Society for Macedonian Studies, Thessalonike).

[20] Iconographic and stylistic considerations of Byzantine initials have made important contributions to Byzantine art. Cf. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1935); and, more recently, J. C. Anderson, "Cod. Vat. Gr. 453 and an Eleventh-Century Byzantine Painting Center," *DOP* 32 (1978), 175–196; L. Brubacker, "The Introduction of Painted Initials in Byzantium," *Scriptorium* 45 (1991), 22–46.

1. Athos, Lavra, cod. Λ 166, fol. 52r. Doubting Thomas

2. Athos, Lavra, cod. Β 7, fol. 3v. St. Basil



3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1026, recto. Headpiece

4. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1024, recto. Headpiece

5. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1024, verso. Initials

6. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1224, fol. 219v. Initials

7. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1224, fol. 226v. Initials

8. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1224, fol. 221v. Initials

About an Arabic Dioskorides Manuscript

OLEG GRABAR

THREE THEMES, each one with its own set of questions, have traditionally dominated nearly all studies dealing with the numerous Greek, Latin, and Arabic manuscripts of Dioskorides' *De materia medica*. The text itself, together with Galen's so-called *Theriaka*, was the most famous and most frequently utilized medieval source book for the making of drugs from plants and for healing snakebites. As it was usually known, at least in the part of the medieval world that wrote in Arabic (there is, to my knowledge, one early copy in Persian), Dioskorides' work consisted of five chapters dealing with plants and two with various cures of snakebites; the latter two chapters are now usually thought to have been written by someone else. The Greek version of the text also existed in an alphabetical edition with all plants listed by the first letter of their names, even though Dioskorides himself seems to have been opposed to this unscientific use of his work.

The first scholarly theme around Dioskorides has been, and to a certain extent still is, the establishment of the text, whether in Greek or in Arabic. This traditional philological occupation is complicated in this instance by the constant modifications introduced into the text as a result of new observations or new attitudes toward medicine and pharmacology, but reasonably accurate texts have been put together with the traditional establishment of families of related manuscripts.[1]

A second theme has dealt more specifically with the illustrations found in many Greek and Arabic manuscripts. Two concerns, other than the purely philological ones of the derivations and sources of individual cycles of images, have dominated the scholarship dealing with images in Dioskorides manuscripts. The first concern, formulated by Kurt Weitzmann many years ago and developed by him in a justly celebrated article dealing with the relationship of antique and medieval Arabic images in scientific manuscripts, was to see these illustrations as exemplars of images necessary to the proper understanding and use of a text and strictly regulated by an expectation of visual clarity. The hypotheses of this particular concern are that miniatures in Dioskorides reflect unique early and classical prototypes and that every manuscript cycle can be evaluated in terms of its relationship to earlier models. The second concern, developed by other historians of art, derived from the existence in the early thirteenth century of a small number of Arabic manuscripts with an expanded imagery that goes beyond the technical requirements of a text. In reassembling one of these manuscripts, Hugo Buchthal argued for the impact on it of a new contemporary taste for images, often at the expense of the original precision of the illustrations. In short, both the synchronic and the diachronic approaches to scholarship on visual matters have been applied to Dioskorides manuscripts and have provided reasonable answers and hypotheses for whatever issues are raised by the manuscripts, even if many specific problems still remain unresolved, for instance, the curious multiplication of fancy frontispieces in the thirteenth century, all of which are different from each other.[2]

[1] For the most recent discussion of Dioskorides' place in history and for up-to-date bibliographies on Greek and Latin sources, see J. M. Riddle, *Dioscorides on Pharmacy and Medicine* (Austin 1985); and "Dioscorides," in F. E. Kranz and P. O. Kristeller, eds., *Catalogus Translationum et Commentariorum*, vol. IV (Washington, D.C. 1980), 1–143. The classic study of families of manuscripts is by C. Singer, "The Herbal in Antiquity," *JHS* 47 (1927), 1–52. For the Arabic versions, see C. E. Dubler, *La "Materia Medica" de Dioscorides*, 6 vols. (Barcelona 1953–57), esp. vol. II, which has an established text, and vol. III, with a translation; and M. M. Sadek, *The Arabic Materia Medica of Dioscorides* (Quebec 1983). For a summary introduction, see the article "Diyuskuridis," in *Encyclopedia of Islam*, 2d ed., vol. II, 349–350; and, in a more elaborate way, M. Meyerhof, "Die Materia Medica," *Quellen und Studien zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Medizin* 3 (1933), 72–84.

[2] The standard interpretation of this type of scientific text is found, among several places, in K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton 1947), 94ff.; and idem, *Ancient Book Illumination* (Cambridge, Mass. 1959), 15–30. See also K. Weitzmann, "The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations," in *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, ed. G. C. Miles (Locust Valley, N.Y. 1952), 244–246, reprinted in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. Kessler (Chicago 1971), no. II. See also the older study by P. Buberl, "Die antike Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskurideskodex," *JDAI* 51 (1936), 114–136. The reconstruction of a key manuscript originally in Istanbul was accomplished by H. Buchthal, "Early Islamic Miniatures from Baghdad," *JWalt* 5 (1942), 18–39. The basic information on all Arabic illustrated manuscripts is found in E. Grube, "Materialen zum Dioskurides Arabicus," in *Aus der Welt der Islamischen Kunst*, ed. R. Ettinghausen (Berlin 1959), 163–193; and a general view of the position of these manuscripts in art-historical thinking can be gathered from R. Ettinghausen, *Arab Painting* (Geneva 1962), 67–89.

A third theme of scholarly interest is less clearly defined in the literature but emerges from occasional remarks by various writers and one or two studies that grope with it but do not state it precisely. We can call this theme a functional one, since it involves the many ways in which a given manuscript was used as an object or as the carrier of a text—that is, as a socially active instrument—over the decades or centuries of its existence in various living contexts, before it became an item in a collection. The idea of transforming a coherent text into an elaborate, alphabetically organized index, as was so magnificently done with the luxurious Vienna manuscript of the early sixth century, implies a practical need to consult a codex rather than to learn about pharmacological groups. The addition to this particular manuscript of notes and translations of names of plants into Hebrew, Arabic, Latin, Turkish, and Persian is another indicator of its use by a relatively large number of different people at different times. It has been shown for Greek versions of the text, and implied for the Arabic versions, that modifications were constantly introduced, that they reflected changing practices, and that they form a series of documents as interesting for the diachronic history of medicine as the original is for the first century. A manuscript in the Bibliothèque Nationale in Paris (arabe 2849), which I will discuss further below, contains extensive marginal notes from a source (as it turns out, a Hispanic one) other than the original manuscript (which was probably copied in Mesopotamia), and these notes not only give original information for the history of medicine but are also written with medieval Spanish and vulgar Latin terms transliterated into Arabic. In short, almost every manuscript of Dioskorides' *De materia medica* is a document for an original text and for a host of other topics as wide and as numerous as the sleuthing capacities of scholars can make them out to be.[3]

The purpose of this note dedicated to the great twentieth-century master of manuscript illustrations is to make a small contribution to this third, functional aspect of Dioskorides studies, but, as I shall try to show, if my observations and the conclusions drawn from them are acceptable, they may have an impact on the second, more narrowly visual interpretation of the manuscripts.

The manuscript in Paris, arabe 2849 (anc. suppl. 1067), is a fine codex on paper of 143 folios containing the traditional five chapters on plants and two on poisons and animals. According to a simple colophon, it was completed in *ramadan* 616 a.h., corresponding to November–December 1219. The sponsor of the book, or the one for whom it was initially copied, was an *isfahsalar*, a rather common title for military or civil officials. His name is Abū Ishāq Ibrahim ibn Mūsa ibn Yaᶜqūb al-Maliki al-Mu'azzami and he is provided with a series of titles that have been badly damaged but which include that of *ra'īs* (or *zayn*) *al-Ḥajj wa al-Ḥaramayn*, the leadership of the pilgrimage to Mecca. A search of the more obvious secondary sources has failed to elicit the presence of this individual, probably an official at one of the many Ayyūbid or, in general, Atabek courts of the Fertile Crescent and of Egypt. Sequences of names issued from the biblical prophetic tradition taken over by Islam were not unusual within this particular feudal world, although the combination of Isaac, Abraham, Moses, and Jacob seems to be quite rare.

The originality and interest of this manuscript for the more general purposes of *Buchwesen* lie in the second half of the six very damaged lines with which the book begins. The first two lines identify the sponsor, or the recipient, of the codex. Line three provides the title of the book of Dioskorides. Line four, which is very damaged, begins: "All of this [i.e., of the book of Dioskorides] is included within a single volume (*kitāb mufrid*) . . . in order to facilitate [its use]." The first two words (or perhaps only one) of line five are not legible, but they (or it) are followed by: " . . . [with or by] a second book which has collected all the pictures (*suwar*) from this book of plants . . . animals, and metals and there is a mention [line six] by each of its [presumably the book's] images the name [of the item represented] and its requirements. . . ." The last few words are not entirely clear.

In a note attached to the manuscript, William De Slane, the first cataloguer of the Arabic collection at the Bibliothèque Nationale, noted that there was meant to be a separate volume of plates accompanying this particular manuscript; in relatively more recent years, the point was picked up by Ernst Grube in a footnote of his invaluable survey of illustrated manuscripts.[4] But the implication of this passage seems to me to deserve more

[3] Here are a few bibliographical leads into the functional extensions of the significance of Dioskorides manuscripts: E. Bonnet, "Étude sur les figures de plantes et d'animaux," *Janus* 14 (1909), 294–303; M. L. Leclerc, "De la traduction arabe de Dioscoride," *JA*, 6th ser., 9 (1867), 167–177, 225–232; K. J. Basmadjian, "L'identification des noms de plantes," *JA* 230 (1958), 167–191; J. M. Riddle, "Byzantine Commentaries on Dioscorides," *DOP* 38 (1984), 95–103; M. M. Sadek, "Notes on the Introduction and Colophon of the Leiden Manuscript," *International Journal of Middle East Studies* 10 (1979), 345–354; J. Scarborough and V. Nuttin, "The Preface of Dioscorides' Materia Medica," *Transactions and Studies of the College of Physicians of Philadelphia* 4 (1982), 187–227; G. F. Hourani, "The Early Growth of the Secular Sciences in Andalusia," *Studia Islamica* 32 (1970), 143–156. These studies, as well as many remarks in works describing individual manuscripts, lead to philological, linguistic, historical, cultural, and even visual issues.

[4] Grube, "Materialen" (as in note 2), 170 n. 38A; see also n. 31 for other comments on the manuscript. See also Dubler, *Materia Medica* (as in note 1), vol. II, ix–x, who used the manuscript extensively for its commentaries made in Spain but who fails to record the dedicatory statement.

than a passing reference in a footnote, for we may well have here the earliest medieval occurrence of a volume of plates separated from a volume of text, the last step, so to speak, in the "emancipation" of images connected with books which has occupied so much of Professor Weitzmann's life work.

Whether or not formally expressed, the idea of separating images from their written source is, of course, not a new one. The celebrated Vienna Dioskorides of the early sixth century already has plants occupying a whole page and provided with a fancily written title. The text has been relegated to the page facing the image, at least in most places.[5] Clearly, the requirement of effective images dominated the making of this codex and it is possible that the very idea of making an alphabetical rather than thematic book came out of the preeminence given to images over the text. Comparable combinations of text and image, with the latter predominating, occur much later in sixteenth-century Iranian painting, as in the *Fālnāme* spread between many collections, and in Mughal India with the *Hamzanāme*, also scattered all over the world.[6] But, like its later parallels (and, with some exceptions, to be attributed to different times and different places), the Vienna codex is still a single object (or, in the case of the *Hamzanāme*, a possible series of volumes) combining a text with images or, in these instances, images with a text. The 1219 Paris manuscript suggests the existence of books of pictures that were not model books for the making of other images, but separately bound visual companions to texts in a manner that became fairly common after the invention of printing. In fact, there are two Renaissance manuscripts of Dioskorides with pictures only; they were made in Italy and one of them seems indeed to have consisted only of plates, but they need to be studied more fully before we can fit them into any scheme of interpreting the history of relationships between texts and images.[7]

Two broader questions seem to me to be raised by this garbled message from a medieval manuscript copied somewhere in the Fertile Crescent in the early thirteenth century. One is whether, like a great deal in the art of that area and time, the type of book it suggests derived from antique or Late Antique prototypes,[8] or whether, again as befits an unusually creative period in the arts of western Asia, this was an original invention for some local and immanent purpose. The second question is not a new one but one that reemerges every time we turn to the illustrated volumes of Dioskorides or Galēn. Why were they prized so much that they became, at some times but not others, vehicles for representations that went beyond the immediate illustrative purpose of such images in technical texts? Answers to these questions require considerations that extend much beyond the limited purpose of a small contribution to that art of the book which has almost become second nature to all alumni of Kurt Weitzmann's seminars.

Institute for Advanced Study

[5] H. Gerstinger, *Kommentarband zu der Faksimile-Ausgabe, Dioscorides, Med. Gr. 1* (Graz 1970). Actually, the book is not consistent: on folios 64ff. the descriptive text is on the back of the illustration.

[6] The *Fālnāme* is the subject of a doctoral thesis being completed by Julia Bailey at Harvard University. In the meantime, see the pages by S. C. Welch in *Trésors de l'Islam* (Geneva 1985), 94–99. The *Zefarnāme* has been the subject of a doctoral thesis at Harvard University (1989) by Zohra Faridani. See pp. 144–145 of *Trésors de l'Islam* or any book on Mughal painting for examples of these huge pages.

[7] Riddle, "Dioscorides" (as in note 1), 142–143; Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (as in note 2), 11ff.

[8] T. Allen, *A Classical Revival in Islamic Architecture* (Wiesbaden 1986) is the latest contribution to a topic that needs further investigation.

Gazing at the Future: The *Parousia* Miniature in Vatican gr. 699

HERBERT L. KESSLER

THE FIFTH BOOK in the ninth-century manuscript of the *Christian Topography* in the Vatican (Biblioteca Apostolica, cod. gr. 699), a text traditionally ascribed to Kosmas Indikopleustes and recently attributed to Constantine of Antioch,[1] concludes with a full-page miniature long considered to be one of the earliest representations of the Last Judgment (fol. 89r, Fig. 1).[2] The stratified composition picturing the dead rising from the depths, men living on earth, and angels venerating Christ enthroned in heaven does resemble standard depictions of the Judgment; and a core text of Last Judgment iconography inscribed along the top of the page would seem to secure the identification: "You have my Father's blessings" [come, enter and possess the kingdom that has been ready for you since the world was made] (Matthew 25:34). Moreover, the picture's essential elements recur on two other contemporary depictions that surely are Last Judgments. One, an ivory plaque in the Victoria and Albert Museum (Fig. 2),[3] even includes the passage from Matthew (in Latin) on the scroll suspended in Christ's right hand; the other, a miniature accompanying John Chrysostom's *De Poenitentia* in the Paris *Sacra Parallela* of John of Damascus (Bibliothèque Nationale, MS. gr. 923, fol. 68v, Fig. 3), resembles the Vatican picture in having an arched upper frame and a regular hierarchy of Christ, angels, and blessed.[4] The Vatican miniature, however, lacks all reference to the damned that makes judgment explicit on the London ivory and in the Paris manuscript. Understandably, Beat Brenk excluded it from his treatment of Early Byzantine representations of the Last Judgment;[5] and, with characteristic precision, Kurt Weitzmann dismissed a direct connection between the Vatican miniature and the Last Judgment in the Paris manuscript.

André Grabar came close to the correct identification of the subject of the scene when he called it a "Deuxième Parousie" to distinguish the composition from the fully expanded "Jugement Dernier" with celestial heralds, intercessors, and vivid tortures.[6] In fact, the miniature refers to one moment of the *Parousia* as described in Matthew's Gospel:

> When the Son of Man comes in his glory and all the angels with him, he will sit in state on his throne, with all the nations gathered before him. . . . Then the king will say to those on his right hand, "You have my Father's blessings; come, enter and possess the kingdom that has been ready for you since the world was made." (25:31–34)

In its general format, the Vatican image may have been influenced by a Last Judgment, but the miniature focuses only on the reception of the blessed into heaven at

[1] On the identification of "Kosmas Indikopleustes," see W. Wolska-Conus, "Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie. Essai d'identification et de biographie," *REB* 47 (1989), esp. 28–30. On the Vatican manuscript, see C. Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste; codice Vaticano greco 699* (Milan 1908); W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès. Topographie chrétienne* (Paris 1968–73); J. Leroy, "Notes codicologiques sur le Vat. gr. 699," *CahArch* 23 (1974), 75–78, with a note by A. Grabar, 78–79; and W. Wolska-Conus, "La 'Topographie Chrétienne' de Cosmas Indicopleustès: Hypothèses sur quelques thèmes de son illustration," *REB* 48 (1990), 155–191.

[2] N. P. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin* (Paris and London 1886), vol. I, 150; D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, trans. E. and S. Sobolevitch (New Brunswick, N.J. 1961), esp. 33ff.; A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image* (Princeton 1986), 84; B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem* (Rome, Freiburg, and Vienna 1987), esp. 152ff.

[3] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, vol. I (Berlin 1914), no. 178, pl. LXXXIII; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Vienna 1966), 118f.; J. Beckwith, *Ivory Carvings in Early Medieval England* (New York 1972), 118f.

[4] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela* (Princeton 1979), 169–170, pl. XCVI, 441.

[5] B. Brenk, "Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung," *BZ* 57 (1964), 106–126, esp. 106 n. 2.

[6] *L'empereur dans l'art byzantin* (Strasbourg 1936), esp. 251–258. A. Kartsonis observed that the Vatican miniature depicts the "beginnings" of the Last Judgment, and the related miniature in the Paris *Sacra Parallela* its "results" (*Anastasis* [as in note 2], 84 n. 11).

the instance of the Second Coming.[7] The perfect symmetry of the praying figures reinforces this point, as does the duplication of the same inscription at left and right, in place of the traditional counterpart: "Depart from me you cursed, into everlasting fire prepared for the devil and his angels."

Set out clearly in his second prologue, Constantine's intention in the fifth book of the *Christian Topography* was to describe and depict the universe in a manner consistent with Scripture, not only its physical topography but also its temporal aspects, the present world and the world after the *Parousia*. For Constantine, the migration of the righteous into heaven was the preordained purpose of creation and the culmination of history; and so he concluded the prologue by quoting Matthew 25:34 and, several times toward the end of book V itself, he repeated Christ's invitation for the faithful to leave earth and enter heaven.[8] And in chapter 247, which terminates with the miniature, he integrated the Second Coming into his concluding argument:

> Except in the second condition, neither the angels nor men enter heaven. Only the Lord Christ, raised from the dead, has entered it as a precursor for us, as long as the present condition still lasts, giving to you the assurance that, just as he entered heaven, so too all of you will take your place in the ascending hierarchy under his rule. May you judge us worthy, O friend of men, us who are under your rule and believe in you.

The portrait of Christ already in heaven and the image of angels, men, and resurrected dead straining to be taken up to him are the perfect *explicit* for book V, indeed for the entire treatise, which in its original form ended at that point.[9] It pictures the moment when the righteous pass from this world into the next.

At the same time, the Vatican picture is a recapitulation and demonstration of Constantine's whole theology. To replace the ancient spherical model of the universe with one based on Scripture, the sixth-century author had seized on a passage in the Epistle to the Hebrews that, he claimed, proved that the cosmos was shaped like the Jewish tabernacle. As described in Exodus and Leviticus, the tabernacle had two precincts, an outer court where the priests executed the sacrifices and an inner Holy of Holies which sheltered the Ark of the Covenant and was closed off to everyone but the high priest. According to Constantine, these, too, corresponded respectively to the terrestrial and celestial realms and, by extension, to the present and future conditions. As he ended his argument in book III, 55:

> [God] made only two heavens, the first along with the earth, while placing the second in the middle and preparing two states—the present and the future—just as in the Tabernacle he had ordered two places to be formed in imitation of the world, for he says: "According to the pattern shown thee in the mount"; for the Apostle in his Epistle to the Hebrews explains with regard to this Tabernacle that the outer was a pattern of this world, and the inner of the heavens.

Building on both the physical and temporal aspects of the tabernacle cosmology, the miniature pictures the present world inhabited by men in the outer precinct and Christ's heavenly realm above, as it will appear at the Second Coming.

Constantine of Antioch derived his tabernacle design from Jewish renderings of the Ark of the Covenant,[10] which have a rectangular base supporting a rounded superstructure. The ark appears in more or less its original form in the miniature portraying Zacharias and Abia (fol. 48r, Fig. 4). The two-door chest is the ark proper; as the label makes clear, its rounded gold lid is "the propitiatory" or mercy seat where God received sacrifices, made his will known, and granted expiation. The tabernacle is given the same shape in the schematic rendering (fol. 108r, Fig. 5); the lower compartment corresponds to the outer precinct and the lid to the Holy of Holies sheltering the propitiatory. And following the Epistle text, labels provide the cosmic meaning: "this world in which the angels and men now are, that is the present condition" and "the second tabernacle, the Holy of Holies, the kingdom of the heavens, the future world and second condition."

Constantine extended the scheme further. He deployed the fundamental shape for the east and west sides of the axonometric rendering of the physical universe (fol. 43r, Fig. 6), using its bipartite form to designate the terrestrial and celestial realms. The rectangular lower prism contains a mountainous earth surrounded by the ocean and illuminated by the sun. Separated from it by the firmament and differentiated by a patterned ground, the vaulted upper chamber is occupied

[7] Already in the early ninth century, Theodore of Stoudios assumed that his readers were sufficiently acquainted with depictions of the Last Judgment and introduced them into his defense of images (*On the Holy Icons*, I, 10; PG 99, col. 341). Describing a painting of the subject, he contrasted the expressions of joy on the faces of the figures to the left with the gloom of those to the right. On the possibility that an Early Christian terracotta plaque at Dumbarton Oaks also pictures the Last Judgment devoid of sinners, cf. G. Hellemo, *Adventus Domini. Eschatological Thought in Fourth-Century Apses and Catecheses* (Leiden 1989), 49f.

[8] V, 181, 184, 244, 247, and 254.

[9] Cf. Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 1), vol. I, 28f.

[10] E. Revel-Neher, *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles* (Paris 1984), esp. 178ff.; eadem, "Some Remarks on the Iconographical Sources of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes," *Kairos*, N.F., 32/33 (1990/91), 78–97; and H. Kessler, "Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity," *Kairos*, N.F., 32/33 (1990/91), 53–77.

by Christ, portrayed in a clipeus to indicate that he is the Pantokrator "risen from the dead."[11] An ancient convention used to depict a protagonist not visible within the fictive pictorial space, the circular medallion suggests that Christ is an active agent in the world, even though he is not observed below.

The *Parousia* miniature was constructed from the same materials,[12] taking its place as the final permutation of the tabernacle scheme. It is the successor of the "real world," the future moment when "the righteous shall ascend." Flattened and removed by its abstract ordering, it conjures up the Jewish tabernacle (Fig. 5) more forcefully than does the topographical rendering; at the same time, it figures the inscriptions in the schematic representation. The earth is shown "in which the angels and men now are, that is the present condition"; and heaven "the second tabernacle, the Holy of Holies, the kingdom of the heavens, the future world, the second condition, the place of the righteous" is occupied by Christ, not the clipeate bust that distances God, but a fully formed, hence present, figure.

The enthroned Christ was taken from one of the prophecy pictures accompanying book V, most likely Ezekiel's Vision (fol. 74r; here Fig. 7), which Constantine considered to be the "foreshadowing of the great founder and ruler of our second state." Likewise, the angels and groups of men were copied from another illustration, this one preserved only in the eleventh-century manuscript in Florence (Biblioteca Laurenziana, cod. Plut. IX 28, fol. 228v; here Fig. 8).[13] The iconography, in fact, presents one of Constantine's most peculiar theological conclusions, namely, that the angels abide with men on earth (V, 245-247). The manuscripts all perpetuate this heresy, despite the fact that Photios had attacked the treatise specifically on this point.[14] The immediate stimulus for the Florence miniature may have been the accompanying text, "how is it possible to conceive [in a spherical] configuration that there can be a resurrection of the dead, and that men can ascend into heaven, and reign in heaven, that is, in the second Tabernacle" (VII, 94).[15] But the picture also reverts to book II, 107, which identifies the three classes of earthly beings as ΟΥΡΑΝΙΑ, ΕΠΙΓΕΙΑ, and ΚΑΤΑΧΘΟΝΙΑ. Here, Constantine introduced into the *Parousia* an acclamation from Philippians 2:10 that refers to these three classes and employs the very terms found also in the miniature's captions.[16]

A miniature in the destroyed Smyrna miscellany (Evangelical School, cod. B 8, p. 180; here Fig. 9)[17] seems to stand between the cosmological miniature (Fig. 6) and the *Parousia* in the Vatican manuscript, and hence to represent an intermediary stage between the Florence terrestrial hierarchy and the Vatican Second Coming. Labeled "Η ΒΑCΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ," it, too, pictures the universe patterned after the tabernacle, albeit badly garbled in transcription. A bust portrait of Christ is set against the diapered ground of the heavenly realm, and the earth below is shown illuminated by the sun and dominated by a central mountain. As in the *Parousia*, angels and men occupy the terrestrial region; but they are simply inhabitants, not yet called to the Second Coming. The Smyrna manuscript contains only selections from the *Christian Topography* treatise and so it is not surprising that its "Kingdom of Heaven" miniature is a composite of at least two other depictions from the original cycle. The double-arch sky of the lower realm, what Constantine calls the "visible firmament," is illustrated in similar fashion together with the inhabitable earth at the beginning of book IV in both eleventh-century copies of the treatise (Florence, fol. 90v; and Sinai, cod. 1186, fol. 65r).[18]

Drawing on separate miniatures in the model, the Vatican *Parousia* transforms the essentially topographic depiction into a vision of the imminent Second Coming by showing the angels and men gazing upward and the dead revived.[19] What results is the perfect pictorial counterpart to the plea of the righteous in chapter 247: while Christ alone has entered the inner tabernacle and future condition, those who obey his rule will follow at the end of time. Christ returns to our world as a judge sitting on the mercy seat where atonement formerly was made inside the *sancta sanctorum*. And he appears "to

[11] On the symbolism of the clipeus, see R. Warland, *Das Brustbild Christi* (Rome, Freiburg, and Vienna 1986).

[12] Brenk, "Weltgerichtsdarstellung" (as in note 5), correctly associated the *Parousia* with book IV, 2, one of the several descriptions of the cosmos based on the tabernacle.

[13] On the independent derivation of the Florence manuscript from the archetype, cf. Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 1), vol. I, 183ff. and passim.

[14] "[The author asserts that] the angels are not in heaven but only beneath the firmament and among us and that Christ, having ascended from the earth, entered the space that separates heaven from the firmament and which is nothing less than the kingdom of heaven. He proffers still other absurdities." *Bibliotheca*, cod. 36, ed. R. Henry (Paris 1959), vol. I, 21–22.

[15] Although the miniature follows book VII, its proper place was after chap. 247 of book V; Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 1), vol. I, 179f.; vol. II, 328ff.

[16] The epistle uses "ἐπουρανία" rather than "οὐρανία." The illustrator of the Smyrna manuscript, discussed below, may have tried to distinguish the two basically symmetrical groups of men by picturing the one beneath the sun at the left overlapping the mountain and the one on the right somewhat more hidden in the valley.

[17] J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* (Leipzig 1899), pl. XXX; and Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 1), vol. I, 94ff. For the date of the Smyrna manuscript, see O. Demus, "Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna," *JÖB* 25 (1976), 235ff.

[18] Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 1), vol. I, 44ff., 533; K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I (Princeton 1990), 52ff.

[19] Cf. Kartsonis, *Anastasis* (as in note 2).

those watching for him," beckoning them to "enter and possess the kingdom that has been ready since the world was made."

Whether the illustrator of the Vatican codex constructed the miniature ad hoc or followed a more or less complete earlier *Parousia* is difficult to determine. While the subject is not depicted in the Sinai, Florence, or Smyrna manuscripts, a marginal inscription at the end of the text of chapter 244 in the Sinai volume (fol. 134v) directs the reader to "examine the Kingdom of Heaven at the end of the book."[20] Sinai 1186 never had such a miniature; book VI follows on folio 139v with only an ornamental headpiece separating the two parts of the text. Presumably, then, the note was picked up from the model which, like the Vatican codex, must have included an *explicit* miniature. Although miniatures of the "Kingdom of Heaven" in the several manuscripts are devoid of references to the Second Coming (cf. Fig. 5), the adjacent text (V, 244) suggests that the lost miniature was thought of as a *Parousia*:

> at the revelation of our Lord Jesus Christ, through the prayers of all the holy patriarchs, prophets, apostles, martyrs, confessors, and teachers, to be numbered along with those on the right hand, and to hear with them that surpassing and blessed utterance: "Come, ye blessed to my Father, inherit the kingdom prepared for you from the foundation of the world."

An unusual piece of evidence, which supports the hypothesis that the prototype did include an illustration of the *Parousia*, is a depiction of the subject in a seventeenth-century Russian manuscript containing excerpts from the *Christian Topography* (Fig. 10).[21] Like the Vatican miniature, the Russian illustration is composed of four superimposed tiers with the enthroned Christ at the top, holding a book on one knee and blessing with his right hand. Eight angels stand beneath him, arranged in symmetrical pairs; in the third rank are paired clusters of men; and at the bottom are eight dead souls beneath the earth.[22] The illuminator has corrected Constantine's heresy by including the angels in Christ's heavenly domain, confirming their status by adding a seraph. Otherwise, the Russian miniature might be taken as a late translation of the Vatican picture itself, with minor adjustments bringing it up to date.

Three details, however, that connect the Moscow *Parousia* to the Florence codex rather than to the Vatican manuscript, suggest that the two miniatures shared a common model. They are the staffs held by the two inner angels, the encasement of the dead in mummy-like shrouds,[23] and the V-shaped disposition of the corpses in the lower register. Moreover, the men are portrayed at various ages, as they are in the Smyrna miniature. The Russian illuminator either reverted to a lost "terrestrial hierarchy" for those details, or had as his model not the Vatican miniature, but a version preserving more primitive features. The latter seems the likelier possibility.

The Vatican miniature appears, then, to copy an earlier *Parousia*, generally close to it but in which two of the angels held staffs and the KATAXΘONOI were still enshrouded in the depths of the earth.[24] Presumably, this archetypal miniature had the square format of the Moscow picture and the Vatican Ezekiel page (Fig. 7), the firmament being indicated simply as a broad horizontal line.

What the ninth-century painter of the Vatican miniature did, then, was transform the *Parousia* after the tabernacle diagram. Constructing the Second Coming within the bipartite frame, he filled the upper region with a diapered gold cloth decorated with fleur-de-lis, an allusion to the tabernacle curtain as it is pictured in separate miniatures in the Sinai and Florence manuscripts and in the schematic tabernacle (Sinai, fol. 82v, Fig. 11, there labeled "εἴσοδος"). Following a tradition traceable to Jewish exegesis, Constantine and his illustrators had already deployed the tabernacle veil as the firmament separating heaven and earth in the "Kingdom of Heaven" miniatures (cf. Fig. 9), a use that surely influenced the decision to introduce the motif into the *Parousia*.[25] Furthermore, the miniaturist sought to convey heaven's pristine beauty by rendering the curtain in gold and pearls,[26] at the same time strengthening the allusion of the upper precinct to the gold propitiatory of the Ark of the Covenant (Fig. 4).

The reworkings of the basic imagery transform the subject of the Vatican miniature from a literal rendering of the *Parousia*, as interpreted through the *Christian Topography*, into an elaborate prefigurement based on the Epistle to Hebrews. The very text Constantine cited for constructing the universe after the tabernacle enabled the ninth-century illuminator to reinterpret the *Parousia* in terms of the tabernacle and hence to establish it as one variation of the series that dominates the illustrative program. Hebrews sets up the comparison between the ancient rite of expiation located in the

[20] Cf. Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 1), vol. II, 358.

[21] Moscow, Historical Museum, MS. Synodal 997; cf. F. Buslaev, *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva* (St. Petersburg 1861), vol. II, pl. 325:3.

[22] According to Constantine, the number of angels should equal the number of men at the *Parousia*; cf. V, 255.

[23] Kondakov, *Histoire* (as in note 2).

[24] The caption in Vat. gr. 699 refers to the reviving dead; that in Florence, only to the dead beneath the ground.

[25] In the Sinai and Florence manuscripts, though not in the Vatican codex, the firmament is consistently rendered with a diaper design.

[26] According to the text, gold and pearls are lustrous materials that epitomize beauty and hence convey celestial glory (VII, 76).

Jewish sanctuary and Christ's return to judge the faithful:

> If, then, these sacrifices cleanse the copies of the heavenly things, those heavenly things themselves require better sacrifices to cleanse them. For Christ has entered, not that sanctuary made by men's hands which is only a symbol of the reality, but heaven itself, to appear now before God on our behalf. Nor is he there to offer himself again and again, as the high priest enters the sanctuary year by year with blood not his own. . . . He has appeared once and for all at the climax of history to abolish sin by the sacrifice of himself. And as it is the lot of men to die once, and after death comes judgment, so Christ was offered once to bear the burden of men's sins, and will appear a second time, sin done away, to bring salvation to those who are watching for him. (9:23–28)

The Epistle also suggested the special emphasis on the curtain in the upper area of the miniature, for, of all the tabernacle's features, it identifies the curtain most directly with Christ, indeed, with Christ's sacrifice: "So now, my friends, the blood of Jesus makes us free to enter boldly into the sanctuary by the new, living way which he has opened for us through the curtain, the way of his flesh" (10:19).[27]

Accordingly, Constantine placed the veil at the center of his theological topography based on the tabernacle:

> The entrance into the Holy of Holies made by the blood of Jesus, he calls His entrance into the heavens, which he made after his Passion and Resurrection when He was taken up into heaven; which also he calls a new and living way, dedicated for us, because He himself first of all trod that living and holy way, leaving us an example for us to follow . . . and He for ever sanctifies those coming unto Him. (VII, 14)

The enormous oval opening in the curtain, actually a dark blue tunnel occupied by the enthroned Savior,[28] advances related typologies. According to Matthew 27:51, the temple curtain was torn from top to bottom at the moment of the Crucifixion; and in Hebrews, the curtain before the Holy of Holies is used to contrast the exclusiveness of the Jewish tabernacle cult to the openness afforded by Christ's Incarnation. Constantine enumerated the significance:

> When the veil of the temple was rent in twain at the Passion of the Lord, three things were indicated by this circumstance. First, it proved the audacity of the Jews against the Lord, the divine temple, as it were, mourning and rending its garments; next, it showed the approaching dissolution and abolition of the Judaic ritual, by the taking away of the first Tabernacle; and it showed thirdly that the inner Tabernacle, which was invisible and inaccessible to all, and even to the priests, had become visible and accessible to men. (V, 24)

The Vatican *Parousia* equates the tabernacle's entranceway with Christ's flesh, the "new and living way" offered the faithful, and stresses that, through this entranceway, everyone can now enter God's inner sanctum. Christ is the tabernacle; his judgment throne is the new propitiatory.

Chapters 8 through 10 of Hebrews, therefore, not only provoked Constantine to pattern the universe after the tabernacle in the first place, but also authorized the total assimilation of the *Parousia* in the Vatican manuscript to the Jewish tabernacle. Specifically, the Scripture argues that, while Judaism had prepared the Christian order through its laws and covenants, with Christ's Incarnation, Judaism's carnal institutions had been replaced, including its material sanctuary "made by men's hands," its priesthood, and its blood sacrifices. By quoting the shape of the tabernacle from an aniconic Jewish representation, the Vatican illustrator acknowledged Christianity's debt to its predecessor faith; however, in transforming the Holy of Holies into "heaven itself," and in replacing the propitiatory inside with Christ enthroned on the mercy seat, he demonstrated the conceit of abrogation set forth in Hebrews. Christ's eternal sacrifice has replaced the annual rite of expiation performed by the Jewish high priest, preparation for a final judgment when "Christ will appear a second time, sin done away, to bring salvation to those who are watching for him."

During iconoclasm, defenders of images had seized on the interpretation of the tabernacle set forth in Hebrews to rebut a central argument against art, namely, that the Second Commandment prohibited images of Christ and his saints.[29] For them, not only had

[27] Images and the Jewish cult were related to each other at the Council of Hiereia (754) when the iconoclasts argued that Christians reject both pagan idols and Jewish blood sacrifices; cf. S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V* (Louvain 1977), 78f.

[28] The convention is used in very much the same fashion in the nearly contemporary Khludov Psalter (Moscow, Historical Museum, Cod. 129, fol. 22r) where it illustrates Psalm 23 (24):9: "Lift up your heads, you gates, lift them up, you everlasting doors, that the king of glory may come in." Borne by two angels, Christ is shown rising to heaven delineated by a light blue circle enclosed in a medium blue ring.

[29] Cf. H. Kessler, "Medieval Art as Argument," in *Iconography at the Crossroads*, ed. B. Cassidy (Princeton 1993), 59–73; and idem, "'Pictures Fertile with Truth,' How Christians Managed to Make Images of God Without Violating the Second Commandment," *JWalt* 49/50 (1991/92), 53–65.

Christ's Incarnation and Passion abrogated all of Moses' laws, but the tabernacle also constituted proof that God had not forbidden icons. Itself a holy object fashioned after God's command, the Jewish sanctuary established that objects made by men of physical matter could be sacred.[30] For instance, quoting Theodore of Antioch, Theodore of Stoudios recapitulated the argument:

> Against those who say in their heretical attacks that we should not venerate the artificial images of the saints, and who miscall them idols in their ignorance or rather impiety; they must know that the cherubim and the mercy seat, the ark and the rod, and the table which the prophet Moses made were artificial things and were venerated.[31]

And because in the Hebrews text the veil symbolized Christ's Incarnation, the curtain of the Holy of Holies was taken to be particularly potent evidence in favor of images. It is cited specifically in an early seventh-century Armenian treatise[32] and was referred to a century later by John of Damascus in *On the Holy Images*: "Behold the glorification of matter which you despise! What is more insignificant than colored goatskins?"[33]

If the tabernacle offered evidence for sanctified matter and holy artifacts, however, it also stood for Jewish exclusivity, for the law and restrictive cult Christ had rejected. As the Epistle to Hebrews emphasizes, Christianity's very accessibility is what distinguished it from Judaism, whose Holy Place was open only to the high priest and then but once a year when he anointed the propitiatory with blood: "So now, my friends, the blood of Jesus makes us free to enter boldly into the sanctuary by the new, living way which he has opened for us through the curtain, the way of his flesh" (10:19–20). The prominent curtain in the Vatican *Parousia* recalls this Jewish obscurity; the opening into heaven beyond stresses the new Christian accessibility. As literally as one can imagine, the Vatican miniature equates the curtain before the Holy of Holies with Christ's flesh, the "new and living way" offered to the faithful, and the visual access it afforded with Christ's image. And in this, it parallels the argument made by Epiphanius the Deacon at the Second Council of Nicaea:

> Thus, this Christ, while visible to men by means of the curtain, that is, his flesh, made the divine nature—even though this remained concealed—manifest through signs. Therefore, it is in this form, seen by men, that the holy Church of God depicts Christ.[34]

In fact, the upper precinct of the Second Coming miniature recalls nothing so much as the Mandylion, the prototypical icon, with the portrait of Christ set against a diapered curtain (Fig. 12).[35] From the sixth century, icons of Christ—particularly the *acheiropoieta*—were understood as reenactments that perpetuated the Incarnation itself;[36] the image of the Savior captured on divinized matter was taken as a Second Coming.[37] Thus, the replacement of the Holy of Holies in the Vatican *Parousia* miniature with an image of Christ made a specific point: the Jewish rites are now superseded by icons, a point informed Byzantines were unlikely to miss. The description of the tabernacle in Exodus 25:9ff. and Ezekiel's vision of the sanctuary (40:1f., 41:1, and 16ff.) were texts read in liturgies celebrating holy images.[38] As made explicit in the acts of the Eighth Ecumenical Council, convened in Constantinople in 869 (i.e., shortly before the Vatican manuscript was produced), "Whoever does not venerate the image of Christ [in a painted representation], will not recognize his face at the Second Coming."[39]

The purpose of icons is not to recall the past or to represent the present, after all; it is to confront the faithful with Christ, who is distant both in place and time. Defenders of images all made this point—Theodore of Stoudios, for instance—and it may be significant that Theodore introduced the three groups from Philippians 2:10 when he presented his argument:

> When his image is venerated, Christ is venerated, for He is being venerated in it. Since admittedly every knee bows to Christ in heaven and on earth

[30] Already in the so-called Trophies of Damascus; cf. *Trophées de Damas*, ed. G. Bardy, in PO 15, 246. See also J. Gouillard, "Aux origines de l'iconoclasme: Le témoignage de Grégoire II?" *TM* 3 (1968), 262.

[31] *On the Holy Icons*, II, 38; PG 99, col. 380; trans. C. Roth (Crestwood, N.Y. 1981), 67.

[32] S. Der Nersessian, "Une apologie des images du septième siècle," *Byzantion* 17 (1944/45), 58–87.

[33] I, 16; PG 94, cols. 1246f.; trans. D. Anderson (Crestwood, N.Y. 1980), 25. On the curtain, see H. Papastavrou, "Le voile symbole de l'Incarnation," *CahArch* 41 (1993), 141–168.

[34] G. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. XIII (Florence 1767), col. 340D–E; trans. D. Sahas, *Icons and Logos. Sources in Eighth-Century Iconoclasm* (Toronto 1986), 156ff.

[35] Cf. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich 1990), 64ff., 233ff., and passim.

[36] Cf. Kitzinger, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm," *DOP* 8 (1954), 142ff.; C. von Schönborn, "Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme," in *Image et signification* (Paris 1983), 211ff.; Belting, *Bild und Kult* (as in note 35), 174ff., 195ff., and passim.

[37] The connection to the *Parousia* is explicit in the sixth-century Syriac account of the Camoulia icon; E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig 1899), 7**.

[38] J. Johannet, "Un office inédit en l'honneur du culte des images, oeuvre possible de Théodore Studite," in *Nicée II. 787–1987: Douze siècles d'images religieuses* (Actes du Colloque, Paris, 1986), ed. E. Boespflug and N. Lossky (Paris 1987), 143ff.

[39] G. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. XVI (Florence 1769–71), col. 399; C. Barber, "The Body within the Frame: A Use of Word and Image in Iconoclasm," *Word and Image* 9 (1993), 140ff.

> and under the earth, surely you must admit that to His image also, as it is in Christ, every knee bows in heaven and on earth and under the earth.[40]

The upper part of the Vatican miniature serves exactly this purpose of icons. Christ's pose, the turning of the curtain parallel to the picture plane, and the inscriptions placed outside the frame at the top of the page disrupt the hierarchical ascent and stratified movement so emphatically established by the two-part frame and ranks of figures in the lower realm. The pictured figures in "this world" *hear* the summons to "enter and possess the kingdom"; but only the reader/viewer looks directly at God in the icon, and even beyond the visible firmament into heaven. The blurring (or rather the successive metamorphoses) of genres—symbol, narrative, icon—completely transforms the traditional Last Judgment, bringing into the present the culminating event of the future. By shattering the stratification of past and present evoked through the tabernacle and the ranks of Christian faithful alive in this world, the iconic image draws the viewer before the living God, "numbering him with those on the right hand" as if he were already transported into the future and among the blessed at the Second Coming.

The change of voice effected by this disruption recalls the numerous prayers Constantine inserted into his treatise, including the one just before the miniature (cf. p. 366). Icons, after all, were instruments of prayer and the upper image functions in the same manner, inviting the reader/viewer to contemplate God enthroned on the mercy seat. As Constantine put it:

> Concerning the perfect righteous, God shows their place when he calls them to himself saying: "Come, ye blessed of my Father, inherit the Kingdom prepared for you from the foundation of the world." So in the future state God bestows a common gift upon all, immortality and incorruption and life and immutability, but each one according to his former deeds procures for himself either the Kingdom, or the punishment due to him, or ascent into heaven. For the judgment and punishment of this present state have their analogy in the future state, the first, being this in which we now exist, and the future, that unto which all we Christians direct our gaze. (V, 243–245)

Like any fertile metaphor, the comparison of tabernacle and image engendered fruitful hypotheses. In Hebrews and commentaries on the Epistle, in the defenses of icons, and in the Vatican miniature, the relationship of the Jewish tabernacle in Jerusalem to the ubiquitous holy image of Christianity provoked consideration of God's nature and his relationship to the world, including the character of the sacred, of God's historical bonds with his chosen people, of the role of Scripture, of the nature of cult, priesthood, and instruments of salvation, of prayer, and, indeed, of the entire eschatological system. The holy icon was the metaphor's most perfect theory. The recollection in it of God's ordained sanctuary distinguished it from pagan idols made by the devil of base matter. At the same time, it reminded the faithful that Christ had dispensed with Jewish law, opening God's covenant to everyone. Presenting God as he had appeared during the first Incarnation, the image offered the righteous the very vision they are to have at the "right hand of God" on judgment day.[41] To those praying before it, the holy icon was "the future onto which all Christians gaze."

The Johns Hopkins University

[40] *On the Holy Icons*, I, 18; PG 99, col. 364; trans. Roth (as in note 31) p. 53.

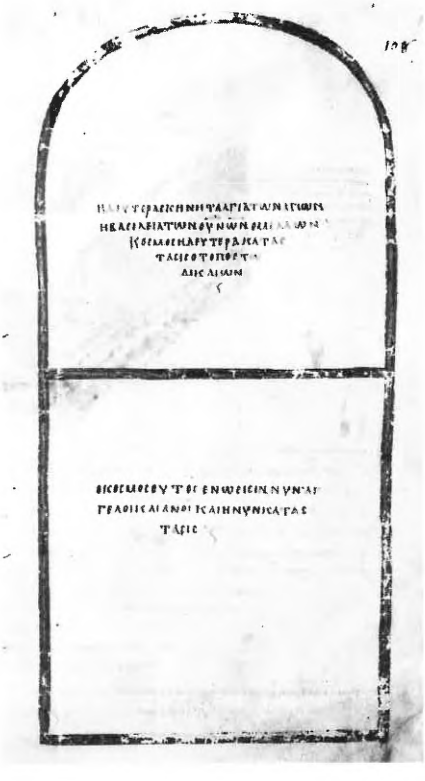
[41] There may be a reminiscence here of 1 Corinthians 13:12: "Now we see only puzzling reflections in a mirror, but then we shall see face to face." Cf. also the first letter of Gregory II to Leo III in Gouillard, "Origines de l'iconoclasme" (as in note 30), 282–283.

1. Vatican, cod. 699, fol. 89r. Second *Parousia*

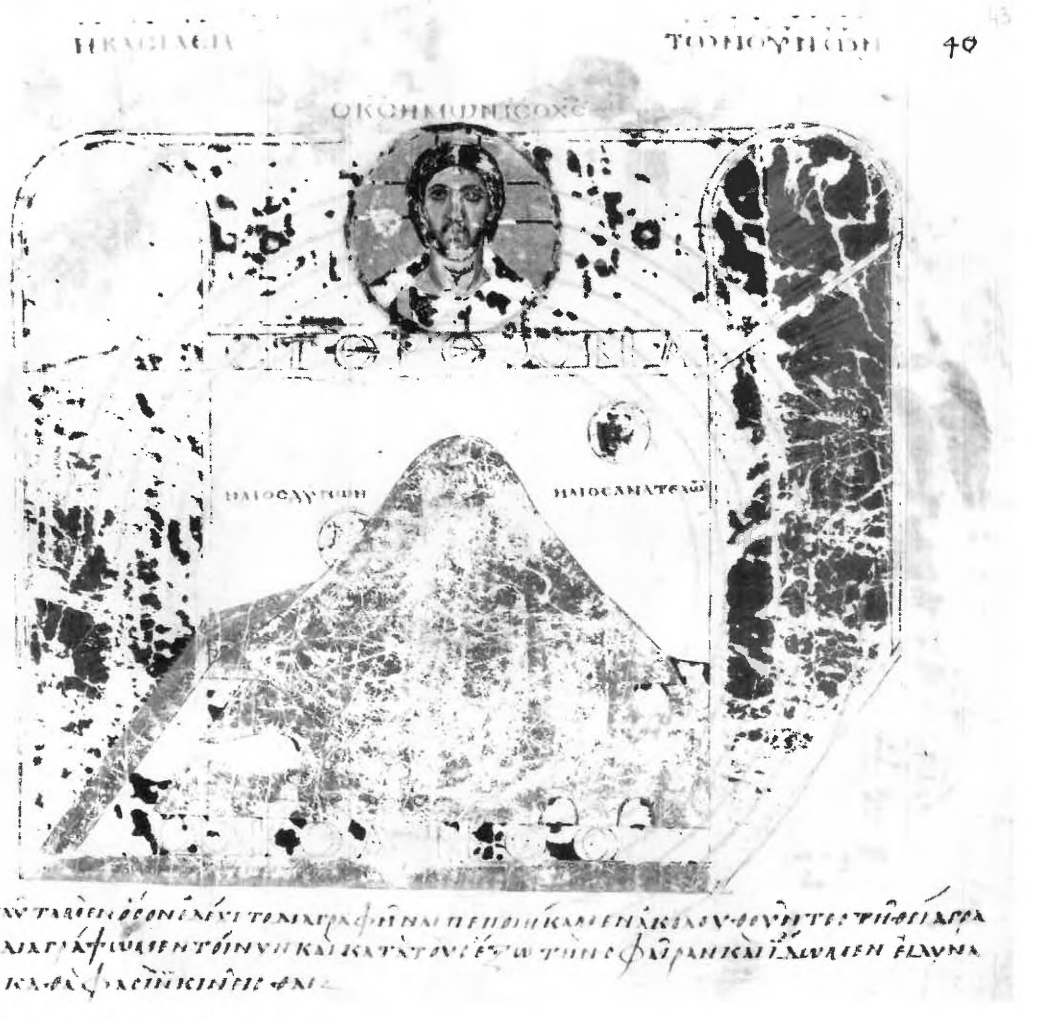
2. London, Victoria and Albert Museum, Last Judgment ivory

3. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 923, fol. 68v. Last Judgment

4. Vatican, cod. 699, fol. 48r. Zacharias and Abia with the Ark of the Covenant

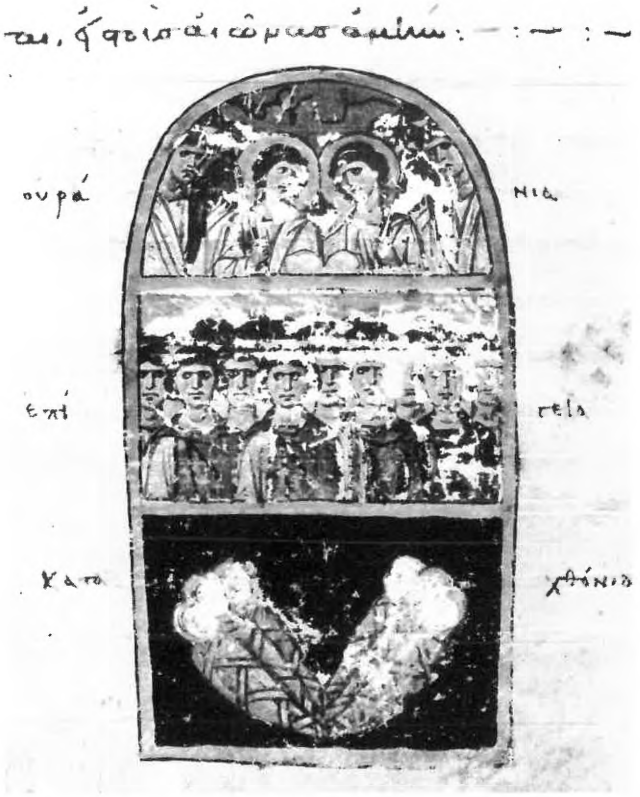


5. Vatican, cod. 699, fol. 108r. Schema of the tabernacle

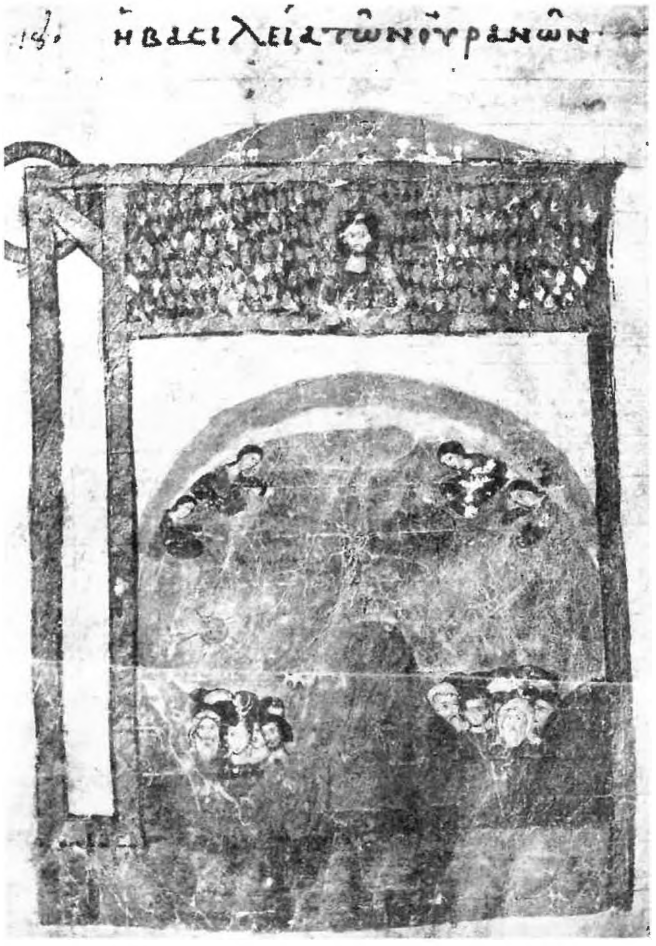


6. Vatican, cod. 699, fol. 43r. Universe

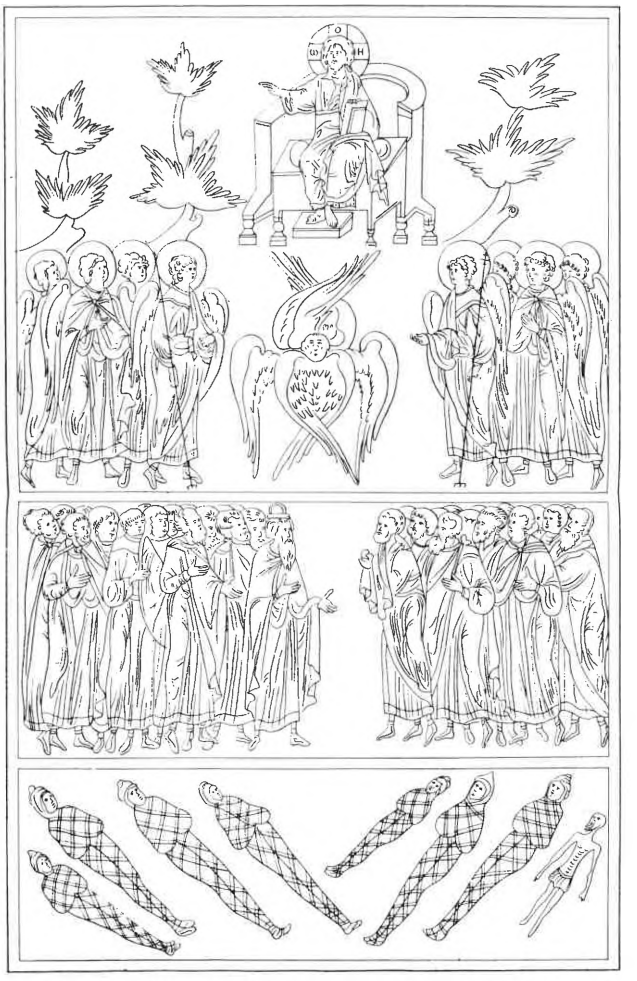
7. Vatican, cod. 699, fol. 74r. Vision of Ezekiel



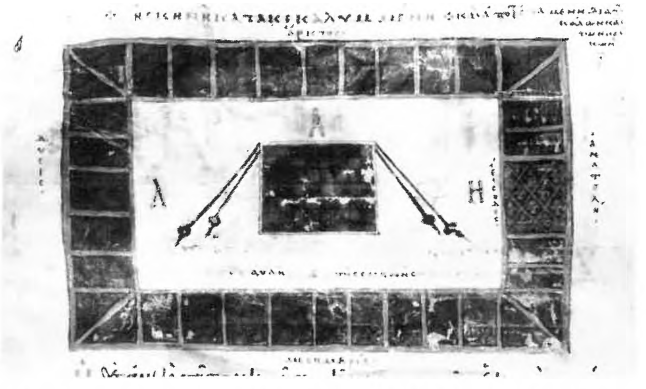
8. Florence, Biblioteca Laurenziana, cod. Plut. IX 28, fol. 228v. Terrestrial hierarchy



9. Formerly Smyrna, Evangelical School, cod. B 8 (destroyed), p. 180. Kingdom of Heaven



10. Moscow, Historical Museum, MS. Synodal 997. Second *Parousia*



11. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, cod. 1186, fol. 82v. Tabernacle

12. Laon, Cathédrale, Mandylion

Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books: Some Observations

WILLIAM LOERKE

EACH TERM in the title of this paper, though apparently clear, can be misleading in the present context. The Greek term *evangelion* occurs about seventy-five times in the New Testament, always in the singular, and never means Gospel book. Not found in Luke or John, it appears four times in Matthew and eight in Mark, always signifying the oral, unwritten message of Christ.[1] Thus the first words of the canonical Gospels are not, Mark excepted, the incipits of this oral *evangelion*. Portraits of evangelists prefacing Gospels are not likenesses, nor do they exhibit the consistency seen in images of Peter and Paul in Early Christian art, which may suggest a widely accepted portrait, whether authentic or fictive. In this paper I shall attempt to clarify some of these ambiguities, and to examine possible connections between the incipits of the written Gospels and certain evangelist portraits. If miniaturists knew any part of the Gospels by heart, it was surely the incipits, which are frequently written out on a scroll or on the pages of an open codex represented in portraits of seated evangelists.

The original *evangelion* is the "good news" of Christ, proclaimed by him in his deeds and in his Aramaic words and transmitted orally for decades before reaching the Greek pens of the evangelists. The primacy of this oral Gospel over the written is stated in the titles affixed to the Gospels: "τὸ εὐαγγέλιον κατά τον Ματθαῖον," etc. This *evangelion*, orally proclaimed and transmitted, is contained in four canonical texts but is not circumscribed by any one of them. The four Gospels are thus a diverse unity, unique in ancient literature, without a classical precedent.[2] Each writer organized the material known to him in his own fashion, began his account in his own way, addressed his own audience in his own style. Yet the aim and much of the matter in each account were the same. Each evangelist came to have, therefore, both an individual and a collective identity, each of equal importance. Canonical status and the Eusebian canon tables made obvious the collective identity, also expressed in collective portraits (Fig. 1), whether in manuscripts or in monumental settings. Single portraits at the head of each Gospel identified its author, guaranteeing his individual identity to the Early Christian reader. The term *evangelion*, meaning the oral message of the life of Christ, gained plural use in the second and third centuries to designate the texts of the four Gospels;[3] *tetraevangelion* names a book containing the four.

The singular character of each Gospel is partially revealed in its beginning. Matthew and Mark each begin with a title: Matthew with "Book of the Generation of Jesus Christ, Son of David, Son of Abraham," Mark with "Beginning of the Gospel of Jesus Christ." Matthew's text opens with a genealogical archive, while his account of the *evangelion* begins at verse 18 with the annunciation to Joseph. Mark's Gospel, the earliest of the four, is the only one to plunge, without preliminaries, directly into its task. The "ΑΡΧΗ ΕΥΑΝΓΕΛΙΟΥ" of his title refers, not to the text he is about to write, but to the Gospel of Christ, which for him begins at the Jordan (Mark 1:2–11).[4] Matthew does not reach the Jordan until chapter 3.

Luke is the only evangelist to inject himself as author into his text. He presents himself as writing to Theophilos ("σοὶ γράψαι") an accurate account of recent events (Luke 1:1–4), reinforcing this image of author by referring to his Gospel in Acts 1:1 as "τὸν μὲν πρότον λόγον. . . . " The fourth Gospel is the only one to open

[1] *A Concordance to the Greek Testament*, 3d ed., ed. W. F. Moulton and A. S. Geden (Edinburgh 1926; reprint Edinburgh 1950), s.v. "εὐαγγέλιον." The term *evangelion* appears alone in seven of these twelve occurrences (Matthew 26:13; Mark 1:15, 8:35, 10:29, 13:10, 14:9, 16:15). In three cases in Matthew, it occurs in the phrase "gospel of the kingdom" (Matthew 4:23, 9:35, 24:14). In Mark 1:1, it occurs in the phrase "gospel of Jesus Christ" and in Mark 1:14, "gospel of God."

[2] For attempts to identify a classical precedent, cf. P. Cox, *Biography in Late Antiquity* (Berkeley 1983), 3.

[3] *A Patristic Greek Lexicon*, ed. G. W. H. Lampe (Oxford 1968), s.v. "εὐαγγέλιον," B and G.

[4] L. Keck, "The Introduction to Mark's Gospel," *NTS* 12 (1966), 352–370.

with a profound thought, "In the beginning was the Word," deliberately recalling the "ἐν ἀρχή" of Genesis 1:1, and claiming a cosmic origin for the logos embodied in Christ. Like Mark, John swiftly presents John the Baptist (John 1:6, 15, and 19–37). The question arises: Did these diverse incipits have diverse effects upon evangelist portraits?

More than sixty years ago A. M. Friend, Jr. systematized the study of evangelist portraits by organizing them according to pose and background: a standing type in either frontal or three-quarter pose without background and a seated type with adjacent writing stand in front of an architectural background. Both types closely associate the evangelist with his Gospel. Standing evangelists hold codices, generally open in the case of Matthew and John, the older, apostolic evangelists; closed in the case of the younger Mark and Luke, followers of Peter and Paul. Derived from statues of ancient orators, the standing evangelist projects the idea of the *kerygma*, the proclamation of the Gospel. This type has a broad history in Christian art, earlier than its appearance in extant Gospel books. In framed miniatures, standing evangelists are given gold or neutral, non-spatial settings, presumably the echo of the isolated classical sculpture from which they descend.[5]

Among the far more numerous portraits of seated evangelists, Friend identified six types, predominant in illuminated Gospel books of the tenth and eleventh centuries, which are derived from seated statues and reliefs of pagan poets, philosophers, and sophists. But he recognized there could be no ancient prototype for evangelists shown in the act of writing, since classical authors are never represented as scribes. In ancient society, writing was the task of scribes; authors meditated, composed, and dictated.[6] This distinction becomes blurred in the case of seated evangelists.

For these seated types, no examples in other media and only one in Greek manuscript illumination could be found to fill the gap between their Late Antique sources and their earliest extant appearance in manuscripts of the tenth century. The one exception is the portrait of Mark in the Rossano Gospels, which I will discuss below. However, Friend crossed this gap of half a millennium by tracing the varied architectural backgrounds behind these figures to the presumed settings of the original statues or reliefs, i.e., to the *scaenae frons* of theaters, to the architectural framing of statuary in public places, to the reliefs of sarcophagi, or to representations of architectural backdrops in wall mosaics and frescoes.[7]

While Friend's types of seated evangelists are based on possible Late Antique models, Hunger and Wessel identified eight poses among the seated types, all save one describing scribal activities.[8] The single exception is the meditating philosopher, i.e., an ancient author type, associated most frequently with the evangelist John. Unfortunately, Hunger's list of poses has the effect of burying an authentic ancient author type amid scribal trivia (reaching for the lectern with one or both hands, sharpening the pen, napping, etc.) with which chiefly later miniaturists indulged themselves. But the large proportion of evangelist/scribe portraits suggests that we consider not only the Late Antique source for the figure and its setting, but also the ways in which the distinctive incipits of the Gospels may have led Early Christian and Byzantine miniaturists to select from and alter their sources.

The classical author may be shown with a symbol of his subject, accompanied by an inspiring muse, or in the act of making his great discovery. He will not be shown in the act of writing his book. Evangelists, in contrast, often appear seated at writing desks, frequently holding a pen and occasionally writing their texts. The classical author portrait could not, therefore, always be a fully adequate model for an evangelist portrait.

A further difference between the classical author and the evangelist that affects their portraiture lies in the significance each portrait type had for its own audience. Portraits of Greek and Latin authors were not exclusively attached to specific texts. Sponsored by private or civic initiative, and displayed in libraries, villas, and public urban spaces, their portraits honored their total literary work. Their portraits being likenesses, they were recognized by sight as individuals. Evangelists, however, had no public image apart from authorship of a Gospel. Thus, with no likenesses known, their types were restricted to old (Matthew and John) and young (Mark and Luke), not always consistently observed.

Representations of evangelists fall into three categories. The first consists of four medallion busts, with the names of the evangelists inscribed, linked within a geometric pattern to exhibit their fundamental harmony, a visual equivalent to the Eusebian canon tables, which they frequently prefaced.[9] The second is associated with the Living Beings of Ezekiel's vision or of its later ver-

[5] A. M. Friend, Jr., "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts: 1," *Art Studies* 5 (1927), 123–133; and "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts: 2," *Art Studies* 7 (1929), 3–29.

[6] Friend, "Portraits 1" (as in note 5), 143, no. 1. See now P. Pettimengin and B. Flusin, "Le livre antique et la dictée," in *Mémorial Andre-Jean Festugière: Antiquité paienne et chrétienne*, ed. E. Lucchesi and H. D. Saffrey (Geneva 1984), 247–262.

[7] Friend, "Portraits 1" (as in note 5), 134–146; and "Portraits 2" (as in note 5).

[8] *RBK* II, s.v. "Evangelisten, II" (A. H. Hunger and K. Wessel). J. Spatharakis, *Corpus of Dated Greek Manuscripts*, vol. I (Leiden 1981), 4, identified the same poses among evangelists in dated Greek manuscripts.

[9] C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln* (Göteborg 1938).

sion in the Apocalypse,[10] a setting connecting them with the Ascension, when the charge to preach the Gospel was made, and with the Second Coming, the final goal of their message. Only in the third category, author portraits prefacing each Gospel, often full-page, was there the opportunity, not always exploited, to link the evangelist visually with the beginning of his Gospel. This happened, so far as I can determine, in the case of three evangelists.

It has been widely observed that, of all the evangelists, Luke is most often shown in the act of writing or dipping his pen in ink preparatory to writing (Fig. 2). This is often attributed to his status as a "second generation" Gospel writer, the follower of Paul.[11] If this were the correct reason, we should expect Mark, the follower of Peter, to be treated in similar fashion. This, however, is not the case. In dated Greek Gospel books and lectionaries, Luke appears about 50 times, 47 of which show him writing or dipping his pen.[12] Mark appears about 40 times, only 15 of which exhibit him writing or about to write. Apparently Luke's introductory sentence, describing himself as writing to Theophilos, rather than his secondary status, led miniaturists to represent him in the act of writing far more often than any of the other three.

The second most consistent type is that of John, represented as an old man, often seated in a wicker chair with a high back, right hand stroking his beard, left arm relaxed on his lap—a person lost in thought (Fig. 3). This type derives from seated images of ancient philosophers.[13] Among the same dated Greek Gospel books and lectionaries, John is represented in this fashion 15 times out of 26, not counting miniatures in which he and Prochoros are represented. It has been assumed that his status as an apostolic evangelist gained him this ancient, distinguished portrait. If so, we would expect Matthew to be accorded the same honor; yet out of about 40 appearances, Matthew is granted the philosopher portrait only 3 times, while he is shown writing or about to write 27 times (Fig. 4), almost twice as often as Mark. Mark, on the other hand, is shown in the meditative philosopher pose (Fig. 5) 8 times to Matthew's 3. These ratios, the opposite of what we would expect, suggest that the proximate cause of John's familiar philosopher portrait was not his senior status, but rather the profound philosophical character of his prologue.

If Matthew is occasionally granted the same portrait type as John, as in Stauroniketa 43, fol. 10, or Paris, Coislin 195, fol. 9v (Fig. 6), this is due more to borrowing from John, his fellow apostolic evangelist, than from the character of his incipit or of his Gospel, about which there is nothing philosophical.

The above statistics reflect the state of affairs in the comparatively small group of dated Gospel books and lectionaries. Reviewing evangelist portraits in the manuscripts of the monasteries of Mount Athos[14] and in a number of those in Paris,[15] I find them depicted as follows: Luke almost exclusively writing or preparing to write; Matthew occasionally as an old philosopher, but writing or preparing to write more frequently than Mark; Mark with left hand to chin, reflecting more frequently than writing; John, when not dictating to Prochoros, reflecting, immobile, hands on knees, rarely writing. Further surveys would probably not significantly change these results.

It appears that the incipits of Luke and John were decisive in establishing the basic portrait type for those evangelists, apart from the fact that one is young and the other old. Matthew owes his portrait as an old man to his senior status, his philosopher type to John; with these elements his incipit had nothing to do. His surprisingly frequent presentation as writing, or about to write, may be due to his genealogical list of three groups of ancestors of Christ, fourteen names per group. These must have been copied from some source, the miniaturists might have reasoned, and hence showed him in the act of writing. Mark's junior status did not make him the eternal scribe, for he is shown more often reflecting, hand to chin, than writing. His incipit parallels that of the fourth Gospel and certainly strikes a far more profound note than the beginnings of either Matthew's or Luke's Gospel. This may account for the fact that, though younger than Matthew, he is more often shown pausing to contemplate. The unfolding history of the seated evangelist portrait exhibits the conquest of the ancient author by the medieval scribe. This begins with the introduction of a reading stand and writing table with scribal paraphernalia and ends with the evangelist sharpening a pen and dozing. This development may also be described as the conquest of the conceptual by the anecdotal. All this we learn from mid-Byzantine Gospel books.

The earliest, most elaborate, and profound analysis of the beginning of a Gospel presented visually in an evangelist portrait is that found in the portrait of Mark in the Rossano Gospels (Fig. 7). I have tried to show elsewhere[16] that the architectural setting of the evangelist with the accompanying "Muse," correctly identified as

[10] G. Galavaris, *The Illustrations in the Prefaces of Byzantine Gospels* (Vienna 1979); R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (New York 1980).

[11] Friend, "Portraits 1" (as in note 5), 143 n. 1.

[12] These data and the following derive from Spatharakis, *Corpus* (as in note 8).

[13] Friend, "Portraits 1" (as in note 5), 142.

[14] S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, and S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, vols. I and II, trans. Ph. Sherrard (Athens 1974–75).

[15] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle* (Paris 1929), pls. 80–97, passim.

[16] *Codex Purpureus Rossanensis: Commentarium*, G. Cavallo, J. Gribomont, and W. Loerke (Rome and Graz 1987), 152–161.

Sophia,[17] successfully connects the title of Mark's Gospel (ἀρχή εὐαγγελιοῦ) with its first event (Baptism at the Jordan), and with the ἀρχή of Genesis 1. This remarkable portrait has been accepted for more than a century as the same date as its manuscript (sixth century), hence the only full-page evangelist portrait earlier than the tenth century. Otto Kresten, however, believes the bifolium which carries this portrait to be a later insertion, made in a "border-zone" of the empire, like southern Italy (he suggests Rossano itself or the nearby monastery of Santa Maria del Patir), where purple parchment was available for Greek manuscripts ca. 1100.[18] So startling a suggestion (for Kresten, a conclusion) requires scrutiny.

Kresten's reasons for suspecting the later insertion of the Mark portrait are hardly persuasive. The bifolium with the portrait was inserted between the last quinion of the text of Matthew's Gospel and the first of Mark's. There is nothing unusual in this separation of leaves destined for miniatures from leaves destined for text. But he and Giancarlo Prato observed that both the purple dye and the texture of the portrait leaf differed from those of adjacent text pages. Recognizing that there is nothing unusual in this either, the authors claim that the quality of the parchment and color of the dye do not match, as they should, that of the initial, miniature-bearing leaves of the manuscript.[19] This claim is based on an autopsy of the manuscript by Prato. However, my own examination of the manuscript at the Istituto Centrale per la Patalogia del Libro in Rome led me to observe that all its miniatures are painted on a parchment substantially heavier and coarser than that used for text pages of the Gospels. This heavier parchment was treated with a reddish purple dye rather than the bluish purple dye used for text pages. The heavier parchment provided a sturdier base for the pigment, while the more opaque dye helped suppress the reverse ghost of a miniature from showing through the leaf. These distinctions between leaves destined for text and for miniatures are obvious and easily verified by anyone, codicologist or not, with access to the manuscript.

Kresten's second reason for suspecting later interpolation of the bifolium relies on the presence of folio 5v, whose circular composition offers medallions of the four evangelists on its cardinal axes (Fig. 1). These medallion portraits, Kresten asserts, rendered superfluous individual portraits at the head of each Gospel.[20] The analogies Kresten cites of manuscripts with a group portrait not followed at appropriate places by individual portraits are all irrelevant, since none are Gospel books. As I argue above, the group evangelist portrait and the individual portrait are of equal and distinct importance: the first displays the harmony of the four, and hence the existence of Christ's oral Gospel; the second identifies and associates the individual evangelist with his own text.

If individual portraits were superfluous, why did Kresten's "late-born" miniaturist supply one for Mark's Gospel? We must assume they were superfluous only in the sixth century. Why was one made only for Mark and not for Matthew? Kresten offers a stylistic reason scarcely compatible with Middle Byzantine culture: "our late-born 'artist' of fol. 121r could scarcely dare a direct confrontation with the masterpieces of the sixth century immediately preceding" (i.e., the initial miniatures of the codex).[21] It is hardly likely that Kresten's medieval Greek painter would be as sensitive to these general stylistic differences as, say, a philologist of the twentieth century, particularly if, as Kresten says, he gave Mark the "shoulder of a prizefighter" and the "neck of a giraffe."[22]

Turning to the portrait itself, Kresten and Prato consider it a "cento," a "Flickwerk," a collection of elements taken almost without exception from details in the initial miniatures of the codex. In their view, Mark's wicker chair is a poor copy of that of the high priest (Fig. 8). The figure of Mark is a pastiche of the high priest, the Mark medallion on fol. 5r, and the third apostle about to receive bread in the miniature of fol. 3v, except this figure had to be reversed. The "Assistenzfigur" (the term betrays the university framework in the background of this article) may have been motivated simply by the standing high priest of fol. 8r (Fig. 8) and is similar to the leftmost foolish virgin of fol. 2v, only reversed. The fan ornament above the figure of Mark is an incompetent attempt to replace the domical baldachin over the high priests (Fig. 8). The floating scroll, inkwell, and pens contrast with the realistic way these objects lie on Pilate's table (fol. 8r). Kresten fails to note here that the miniaturist, in order to accommodate the figure of Sophia, had to eliminate the reading stand and writing table normally occupying this space. Not wishing to deprive Mark of his equipment, he simply moved ink and pens to the left and allowed them to float. The "mistake" of showing black ink on Mark's pen, though the words written on the scroll are in red, is one, Kresten observes, that a good artist of the sixth century would scarcely make. This

[17] A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense* (Rome 1907), 15f.; cf. Loerke, in *Codex Purpureus* (as in note 16), 159f.

[18] O. Kresten and G. Prato, "Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis: Eine spätere Einfügung," *Römische Historische Mitteilungen* 27 (1985), 381–403.

[19] Ibid., 385.

[20] Ibid., 385f.

[21] Ibid., 387 n. 26: "Diese unmittelbare Konfrontation mit den knapp davor befindlichen Meisterwerke des 6. Jahrhunderts hätte unser spätgeborener 'Kunstler' von f. 121r wohl kaum gewagt."

[22] Ibid., 391.

last is a strange observation from the authors, who as "paleographers and codicologists are accustomed to see and analyze scripts as a whole and in detail and will so treat the Mark portrait here under discussion."[23] For what is written on the scroll is the title of Mark's Gospel, properly in red, a rubric; the black ink on the poised pen indicates that he is about to set down the first words of the Gospel proper.

Kresten and Prato wished to limit their "late-born" painter to sources within the initial miniatures simply to "prove" that he had no other sources available, hence must be working in a "border-zone" cut off from models, but with purple parchment available, hence southern Italy, possibly Rossano. We may, I think, retire Kresten's south Italian Greek painter of ca. 1100, and continue to regard the Mark portrait as an authentic part of its sixth-century codex.

The Mark portrait stands isolated in Greek Gospel books between Late Antique sources and the "standard" types of the tenth and eleventh centuries. It offers little comfort to those who wish to stretch links, half a millennium long, between Late Antiquity and Middle Byzantium. It has its own inner thematic and compositional logic, which must be taken on its own terms. These terms involve comparanda of the fifth and sixth centuries, both texts and objects. With these in hand, those willing to give up the mirage of an eternal classicism governing everything in Early Christian and Byzantine art will find their way into the meaning of this remarkable portrait. Hellenistic and Roman artistic culture offered Early Christian and Byzantine miniaturists an extensive vocabulary; they developed their own grammar, their own syntax, and created their own sentences.

Dumbarton Oaks

[23] Ibid., 387.

1. Rossano, Curia Arcivescovile, Cod. Rossanensis, fol. 5r. Frontispiece to Canon Tables

2. Athos, Stauroniketa, cod. 43, fol. 12v. Luke

3. Athos, Stauroniketa, cod. 43, fol. 13r. John

4. Athos, Panteleemon, cod. 2, fol. 55v. Matthew

5. Athos, Panteleemon, cod. 2, fol. 115v. Mark

6. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Coislin 195, fol. 9v. Matthew

7. Rossano, Curia Arcivescovile, Cod. Rossanensis, fol. 121r. Mark

8. Rossano, Curia Arcivescovile, Cod. Rossanensis, fol. 8r, detail. High Priests and Judas

Two Modes of Narration in Byzantine Art*

HENRY MAGUIRE

IN AN IMPORTANT PAPER on the apse mosaic in St. Catherine's monastery on Mount Sinai, published in 1966, Kurt Weitzmann discussed the stylistic modes characteristic of individual figures within the mosaic as expressions of the Divine and the Human.[1] The purpose of this article is to apply the concept of modes to narratives portraying the Passion of Christ and the deeds of the saints. My inquiry starts with two important texts, devoted respectively to the death and burial of Christ and to the life of St. Nicholas. Both texts were incorporated into the liturgy, and both corresponded to visual cycles painted on walls and panels. Both texts are highly rhetorical in character, being full of drama and emotion. But in the case of the visual narratives, only those showing the Passion of Christ match the dramatic richness of the text; the scenes of the life of St. Nicholas, by contrast, strip down the narrative, omitting much of the contextual detail provided by the written Life. In the following pages, I shall suggest that this contrast between the two visual narratives can be explained by their differing functions for the Byzantine viewer.

As is well known, the depiction of Christ's Passion in Byzantine art owed much to the visual imagination of a ninth-century bishop named George of Nikomedeia. A succession of scholars has shown that the Virgin's roles at the Crucifixion and Deposition of Christ were visualized in a sermon by that writer, and that this homily, and the literature it inspired, subsequently served as a source for Byzantine artists, who created a new iconography that was eventually adopted also in the West.

George of Nikomedeia was a friend and supporter of Photios, who appointed him metropolitan of Nikomedeia around the year 860, a post that he still held at the time of the Council of Hagia Sophia, in 879–880.[2] We do not know exactly when he composed his sermon on the Crucifixion and Deposition. The first traces of its influences on art, however, can already be seen in the first decade of the tenth century, in the paintings of the Old Church at Tokalı Kilise (Fig. 1).[3] Here there is a Deposition scene which incorporates one of the most striking of George's embroideries of the Gospel story, namely the statement that the Virgin wished to perform the Deposition of her son's body on her own: "she clasped the freed limbs and she kissed them. And taking the limbs on her arms she wished by herself to perform the Deposition from the Cross."[4] By way of contrast, the version of the scene at Tokalı Kilise can be compared with the slightly earlier miniature in the Paris Gregory manuscript, which is more or less contemporary with George of Nikomedeia himself. Here the Virgin can be seen standing decorously to one side of the Cross, taking no direct part in the action.[5]

Further evidence of the early influence of George's sermon is a reliquary box from the Sancta Sanctorum in the Vatican, on whose lid is an unusual painting of the Crucifixion, in which the Virgin embraces Christ's feet, even touching them with her cheek. Robin Cormack has suggested that the painting dates to around 920, and he has related it to the following passage in the sermon, which describes the actions of the Virgin at Christ's Crucifixion: "she approached boldly so close as

* I am grateful to Nancy Ševčenko, who read a draft of this paper and made many helpful comments; the errors, however, remain my own.

[1] "The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai," *PAPS* 110, no. 6 (1966), 392–405, esp. 403f., reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 5–18, esp. 16f. See also G. H. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian* (Ann Arbor n.d. [1973]), 11–18, pls. CIII–CLXXXVII.

[2] On his career, see *LThK* IV (1932), 398f.; *Dictionnaire de Spiritualité* VI (Paris 1967), 242, s.v. "Georges de Nicomédie."

[3] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* (Paris 1916), 467ff., fig. 497; A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (DOS 22) (Washington, D.C. 1986), 32, 64f., fig. 38.

[4] *Oratio* VIII; PG 100, col. 1488A.

[5] Paris. gr. 510, fol. 30v; H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1929), 13, fig. 21.

to be able to grasp the Cross and she kissed his pure feet."[6] Again, the version of the scene on the reliquary may be contrasted with the miniature in the Paris Gregory, where the Virgin stands apart.

Perhaps the most familiar aspect of the homily's influence on Byzantine art is its description of the Virgin's lament over the dead body of Christ *after* it had been taken down from the Cross.[7] In this case, however, some time elapsed before the drama described by George of Nikomedeia was fully incorporated into Byzantine art. The sermon says that the Virgin held her son's reclining body in her arms, and that she kissed its limbs, mouth, and eyes.[8] As Weitzmann has shown, these gestures were eventually portrayed by Byzantine artists in the separate scene of the Threnos,[9] which does not occur at Tokalı Kilise, but which can be found in eleventh-century paintings, such as a miniature in the lectionary no. 639 in the Morgan Library of New York.[10] Here the body of Christ is seen reclining in his mother's lap, although she does not yet kiss it. It is necessary to wait until the painting of such works as the Lamentation at Nerezi in the second half of the twelfth century before it is possible to see the complete illustration of the kisses and embraces described by the preacher (Fig. 2). Once established, the iconography was repeated in numerous later works of art, such as the early fourteenth-century fresco in the church of St. Nicholas Orphanos, at Thessalonike.[11]

In summary, the surviving artistic record, incomplete as it is, shows that George of Nikomedeia's sermon began to be illustrated quite soon after its composition, by the early years of the tenth century. However, Byzantine artists did not finish mining it for dramatic inspiration until the second half of the twelfth century. This chronology can be correlated with a growing popularity of the sermon in church services, as is witnessed both by its surviving manuscripts and by liturgical *typika*. At an early date the sermon was incorporated as a reading for Good Friday into collections of texts arranged according to the liturgical calendar. The earliest of these manuscripts (cod. Vat. Ottob. gr. 14) appears to date from the tenth century.[12] The great corpus of homiliaries by Albert Ehrhard lists six other collections that included the sermon by George of Nikomedeia, in every case as a Good Friday reading. Of these, Ehrhard dates two to the eleventh century, three to the twelfth, and two to the fourteenth.[13] More definite information can be obtained from the liturgical *typika*. Here the most important evidence comes from the *typikon* of the Evergetis monastery, which was founded in the eleventh century. As Demetrios Pallas first showed, the homily of George of Nikomedeia is prescribed as a lection for the service of the holy Passion on the eve of Good Friday.[14] This is an important piece of information, because the Evergetis *typikon* served as the model for several other monastic foundations in the twelfth century.[15] For example, the foundation *typikon* of the monastery of the Theotokos Kosmosoteira at Pherrai in Thrace, founded by Isaac Komnenos in 1152, states: "Since many of the wise men who renewed holy monasteries and assigned monks to them to sing hymns to God, have preferred the *typikon* of the Evergetis to the *typika* of other monasteries, I, also, following them, choose this one, and I wish the monks to join in using it for all instructions . . . they should keep to it concerning the hymn services, as the best guide. . . ."[16] The foundation *typikon* of the monastery of St. Mamas in Constantinople, dated 1159, also requires that the liturgical practices of the Evergetis *typikon* should be followed "completely" and without abbreviation.[17]

The general picture to be drawn from this brief examination of the liturgical evidence is that the sermon had already made its appearance in services by the tenth century. However, it was given a greater exposure in the twelfth century, as is shown both by the number of surviving liturgical manuscripts in which it was included and by the instructions in the influential Evergetis *typikon*.

In the case of the sermon by George of Nikomedeia, then, we might propose a mechanistic explanation for the increasing influence of the sermon on the visual arts—the more people who heard it, the more extensively and the more fully it was illustrated. However,

[6] *Oratio* VIII; PG 100, col. 1469B–C; R. Cormack, "Painting after Iconoclasm," in *Iconoclasm*, ed. A. Bryer and J. Herrin (Birmingham 1977), 147–163, esp. 151ff., fig. 34.

[7] The importance of this sermon in the iconography of the Lamentation was first noted by Millet, *Recherches* (as in note 3), 490.

[8] *Oratio* VIII; PG 100, col. 1488A–B.

[9] "The Origin of the Threnos," in *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. M. Meiss (New York 1961), 476ff., reprinted in idem, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980), no. IX.

[10] Folio 280r; K. Weitzmann, "The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639," in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. D. Miner (Princeton 1954), 358–373, fig. 318, reprinted in idem, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980), no. XIV.

[11] A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης (Athens 1964), pl. 58.

[12] A. Ehrhard, *Uberlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, pt. 1, vol. I (Leipzig 1937), 213, 216.

[13] Ibid., vol. II (1938), 24, 26, 123, 284, 298; vol. III (1943), 98, 283.

[14] D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus—das Bild* (Miscellanea Byzantina Monacensia 2) (Munich 1965), 30, 56. The text is in A. Dmitrievskii, *Opisanie liturgicheskikh rukopisei*, vol. I (Kiev and St. Petersburg 1895), 550.

[15] J. P. Thomas, "The *Evergetis* Monastery at Constantinople as a Center of Ecclesiastical Reform," in *Eleventh Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts* (Toronto 1985), 17f.

[16] L. Petit, "Typikon du monastère de la Kosmosotira," *IRAIK* 13 (1908), 23, par. 8; see also ibid., 27, par. 13.

[17] S. Eustratiades, "Τυπικὸν τῆς Μονῆς τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Μάμαντος," *Hellenika* 1 (1928), 297.

the fact that a text was heard did not always mean that it would be illustrated. Or, to put it another way, it was a *necessary*, but not a *sufficient*, condition that a text be known for it to have an impact on art. This point can be demonstrated by returning to the influential Evergetis *typikon* and looking up the readings for the sixth of December, the feast day of St. Nicholas. Here we find that the instructions for the *orthros* service prescribe the reading of the saint's Life in the version by the tenth-century hagiographer Symeon Metaphrastes.[18] This text is every bit as full of vivid and emotional detail as the sermon by George of Nikomedeia. Like that sermon, it frequently describes the dramatic gestures made by the participants in the stories. However, even though the life of St. Nicholas was, along with that of St. George, the most frequently illustrated of the saints' lives in Byzantine art, the artists did little to emulate the drama of Symeon's text. Since the vita by Symeon Metaphrastes was written in a strongly rhetorical style, the differences between word and image are particularly striking, but the same contrasts can be observed between other written Lives of St. Nicholas and the corresponding visual images. As a group, the literary Lives are more detailed than the visual.

By way of example, we may compare the literary and the visual versions of the story of the saint's saving of three unjustly accused men from execution. Symeon Metaphrastes precedes his account of the events by relating that the emperor Constantine sent three generals to put down a revolt in Phrygia. On their way they landed at a port near Myra, named Andriake, where St. Nicholas entertained them. They were about to depart when:

> Certain of those in the city approached the saint and, falling headlong at his feet, heatedly begged him to defend those who had been wronged and demanded that he release them from their present misfortunes. For the governor Eustathios, they said with wailing and tears, has been corrupted in his soul by money, by the slaves of envy and evil, and (now) punishes with death three men of the city who have done no wrong whatsoever. For these men, therefore, the city is piteously beating its breast and grieving, and in much sorrow calls for your presence. For had you been there, the sun would not have looked down upon such an abomination in the city.
>
> When the man of God and imitator of his compassion heard this, his soul burned on account of it and he arose, armed with zeal and outspokenness, and, inviting the aforementioned generals, immediately took to the road. When he was at a place which is called Leo, he learned by enquiring from the people there whether they knew anything about those men and where they had left them. But they said: "By the place called Dioskoros, in the square." And so he traveled straight toward the martyrion of the saints Crescentius and Dioscorides. After he had learned that they, having just passed by the gate, would be led to Beras (for this was the execution place of the condemned), he urged on his steps, making good the failings of his old age with the fervor of his heart. By this means he reached the appointed place in a short time, and he saw a big crowd standing around, and the (three) men, alas!, with their hands tied behind them and with their eyes covered, already bent towards the ground, with their necks bare and stretched out waiting for the cut. A pitiful sight! A sight of suffering not to be borne! He saw the executioner himself with his sword already drawn, looking murderous and wild and showing the harshness of his impulses by the mere sight of him. When Nicholas saw these things and cast his eyes on that mournful sight, he mixed his austerity with gentleness; he did not say anything rash or in any way headstrong, nor did he approach in a mean and submissive manner, but as he was, coming up to the executioner swiftly. He took away the sword from the executioner's hands, neither fearing nor being scared of anything, he threw the sword on the ground, and released the men from the bonds that held them. . . . As for those who had been saved, their joy moved them to warm tears, and they joyfully and repeatedly shouted aloud on account of their change of circumstances. The whole plain was a theater, and all shouted praises and broke out into loud cries on account of the sight that they had beheld.[19]

This text is notable for its recorded and observed details, both of location and psychology. To increase the effect of historical veracity, the author is careful to give the place names that mark the stages in his story: Leo, Dioskoros, and Beras. To increase the vividness of the account, he describes how the saint reaches the three men in the nick of time, and he records the emotional states of all the participants in the drama—even of the executioner. The scene in the text is crowded with people: "The whole plain was a theater." In art, on the other hand, the telling of the story was drained of its drama and specificity. In a painting of the scene on a late twelfth-century icon on Mount Sinai, for example,

[18] Dmitrievskii, *Opisanie* (as in note 14), 332.

[19] G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche* (Berlin 1913), 253f., pars. 18–20.

the story is reduced to only five participants: the three condemned men, the executioner with his sword raised to strike, and the saint staying his hand (Figs. 3 and 4).[20] Some hills in the background hint that the action is taking place outside the city, but in other respects the setting is generic and vague. The three generals and the witnessing crowds, who play such a large part in the text, are completely absent.

The omission of subsidiary detail is not simply due to the small scale of the icon painting, for we find a similar lack of specificity in large-scale paintings of this scene in churches decorated by Byzantine artists. In the early fourteenth-century frescoes at Staro Nagoričino, for example, there is a striking contrast between the scene of Nicholas saving the three men in the diakonikon (Fig. 5), and the Crucifixion of Christ in the nave (Fig. 6). In the scene from the life of the saint, only the five principal characters are shown against the background of a hill; in the painting of the Crucifixion, on the other hand, alongside the principal actors large crowds of subsidiary players throng the stage: Jews, disciples, holy women, and soldiers. Moreover, the setting on a hill outside the walls of the city is clearly indicated. Here we truly have a "theater."

For another contrast of text and image, we may take the episode of the three generals in prison, which follows the story of St. Nicholas's saving of the three men from execution at Myra. Once again, the Metaphrastian Life tells the tale with a great deal of drama and emotion. It relates that the three generals, having left Myra, went on to Phrygia to settle affairs there, and then returned to Constantinople, where they were extravagantly received by the grateful emperor. But then the evil eye struck: "Envy did not intend to put up with this (good fortune), or allow that it should be tolerated by the eyes of the envious." Certain men, says the text, approached Ablabius, the eparch of the city, and told him that the three generals had been plotting against the emperor. They reinforced their story with bribes, with the result that the eparch went to the emperor and persuaded him to throw the three generals in prison. After a while, the eparch, yielding to further pressure from the envious men, persuaded Constantine to order the execution of the three men. There followed a touching scene:

> It was determined, then, that they should die on the following day. The decree had been given in the evening. And the unlucky messenger of the judgment had come to the jailer and had made known to him everything concerning his prisoners. But the jailer, having earlier lamented much at their fate by himself—for he was, it seems, much softer-hearted than the eparch, and besides had become friendly and familiar with them—grieved for the men, and went to them and said: "Would that I had never started to speak with you, nor that you had spent so much time with me, nor that I had shared your table and your food. For then more easily would I submit to my ill fortune, and less would I feel pain at our separation, nor would my suffering so touch my soul. For tomorrow we are parted from each other—the bitter, alas!, and final separation. Nor will I see any more the longed for sight of you, nor will I hear your voices, nor will I have set before me our common bread. For you have been ordered to be killed. . . . "
>
> He spoke thus, lamenting, and bitterly mourning their death. But as for them—how would a soul react to this when it was conscious of nothing worthy of death? They tore off their clothing and wretchedly pulled out their hair. "Which demon," they said, "envied us our life? To what end will we submit to the death of criminals? What have we done to merit death?" They called on their kinsmen by name, they called on God to witness their present situation, they imagined their death already before their eyes.[21]

Fortunately, one of the generals, Nepotianos, collected himself sufficiently to remember how St. Nicholas had saved the three men from execution at Myra. The three generals called upon Nicholas to aid them, whereupon the saint appeared in a dream at night to Constantine and ordered their release.

Very few of the details provided in the texts were illustrated in works of art. If we look at the scene as it was represented on the late twelfth-century icon from Mount Sinai (Fig. 7), we see simply the three men sitting in prison, their feet bound by iron fetters. The supportive guard of the texts is nowhere to be seen, and the condemned generals, while their faces are doleful, make none of the gestures of grief and despair so vividly described by Metaphrastes: there is no ripping of garments, and no tearing of the hair. Yet such gestures *were* part of the vocabulary of Byzantine artists, as is proved, for example, by the early thirteenth-century depictions of penitent monks in an illuminated copy of the Penitential Canon in the Vatican Library (cod. gr. 1754, fol. 6r),[22] and by later scenes of the Lamentation, such as

[20] N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* (Turin 1983), 29, 104ff., fig. 3:8.

[21] Anrich, *Hagios Nikolaos* (as in note 19), 255ff., pars. 20–23.

[22] J. R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus* (Princeton 1954), 133, fig. 253. On violent gestures of grief, see H. Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art," *DOP* 31 (1977), 125–174, esp. 126ff.

the early fourteenth-century fresco at Gračanica (Fig. 8). Equally undemonstrative portrayals of the three condemned generals can be found in monumental paintings of the scene. In the frescoes at Gračanica, for example, the three generals sit passively in prison, either spreading their palms, or in the case of the general on the right, cupping one hand to the cheek (Fig. 9). By contrast, in the fresco of the Lamentation over Christ in the same church, the mourners abandon themselves to their grief, throwing their arms up into the air or tearing at their hair (Fig. 8). In the scene of the generals the sympathetic guard was omitted, while the Lamentation is crowded with figures. In the one painting there seem to be fewer actors than the texts require, in the other more. Likewise, in the church of St. Nicholas Orphanos at Thessalonike, the subdued gestures of the three generals can be compared with the emotionalism of Christ's Lamentation. Here, too, the guard is left out of the picture.[23]

A similar lack of detail is encountered in the illustration of other stories from the literary Lives of St. Nicholas. A particularly striking example is the well-known legend concerning the poor man with three daughters. The man could not afford dowries for the three maidens and was about to hire them out as prostitutes. St. Nicholas came to the pauper's aid by throwing a bag of gold, unobserved, through the window of his house while he slept. He repeated this act of kindness for the second and third daughters. As Nancy Ševčenko has pointed out, in some illustrations of this story the daughters are completely omitted; the viewer simply sees the poor man lying in bed, with St. Nicholas standing beside him, holding out a bag of money. The scene is portrayed thus in the earliest of the St. Nicholas cycles, an icon of the eleventh century on Mount Sinai,[24] as well as in the mid-thirteenth century frescoes of Bojana.[25]

A difficult question is raised by this contrast between the iconographies of Christ's Passion and of St. Nicholas's life. Both sets of scenes correspond to texts that were read out year by year, either in the course of the liturgy or in the refectory. The texts were rich in human and psychological detail, including explicit descriptions of the actions and gestures of the characters. Yet artists responded to the texts in very different ways, even within a single program of paintings. In one case they produced highly dramatic scenes which fully conveyed the images of the sermon by George of Nikomedeia; in the second case they barely hinted at the rich content of the literary Lives. Clearly, it is not possible to find an explanation in notions of period style; the important factor must be the difference in subject matter and functions of the images.

The sermon by George of Nikomedeia was written at a time when images were being restored after iconoclasm, and its purpose was partly polemical. The human detail in the sermon, the stressing of syntagmatic relationships, was a way of emphasizing the humanity of Christ, and hence the possibility of his being portrayed in art. This was the theological significance of the emotionalism of the sermon, and perhaps of the images that it initially inspired.[26] But the psychological content also served to make the Incarnation more accessible to viewers and thus to bring Christ closer as a focus for prayers. This factor must have contributed to the popularity of the sermon's imagery in later centuries, when the issue of iconoclasm had lost some of its force. A poem attributed to the fourteenth-century poet Manuel Philes shows how a painting of the Passion of Christ (cf. Figs. 2, 6, and 8) could engage the emotions of the Byzantine viewer as an assurance of the humanity of Christ, and thus of his accessibility to prayer. The poem, which is entitled "On the Entombment," is in the form of a question from the viewer and Christ's response. The viewer asks: "Alas! What is this event? Do even you die, my Christ, you who have given breath and the measure of life to all?" Christ replies: "I die as a man, but willingly. But let me raise Adam from decay and corruption and let me come once more to the breadth of Paradise. Praise, therefore, my compassion."[27] In other words, the viewer empathizes with the death of Christ ("Alas! Do even you die?"), but this death proves Christ's humanity and consequently his compassion, as a result of which he will save humanity. From other sources we know that the reenactment of Christ's death in Byzantine liturgy and art became increasingly a focus for personal penance and contrition. Thus, in the early fourteenth century, the patriarch Athanasios I encouraged the people of Constantinople to assemble at the Holy Saturday ceremonies "with appropriate contrition and fear and love and tears, so that we may quench tears with tears."[28] We should, he said, "share the sorrow of the ever-Virgin mother of God,"

[23] Xyngopoulos, Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ (as in note 11), pls. 58, 115.

[24] Here I follow the interpretation of G. and M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Athens 1956–58), 63, pl. 46; and of Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (as in note 20), 87, fig. 1:3; see, however, K. Weitzmann, "Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai," Δελτ.-Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. ser. 4, vol. 4 (1964–65), 1–23, esp. 2f., fig. 1, reprinted in idem, *Sinai Studies* (as in note 1), 211–233, esp. 212f., with additional notes on 430–431.

[25] Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (as in note 20), 88, fig. 10:5.

[26] Maguire, "Depiction of Sorrow" (as in note 22), 161ff.

[27] E. Miller, *Manuelis Philae Carmina*, vol. II (Paris 1857), 421, no. 62.

[28] *Epistula* LIII; *The Correspondence of Athanasius I, Patriarch of Constantinople*, ed. A.-M. Talbot (Washington, D.C. 1975), 120.

not just as "spectators," but as participants.[29] We might, then, term the manner in which the Passion scenes were painted the "participatory" mode. These paintings, emotional (Figs. 2, 6, and 8) and frequently crowded (Figs. 6 and 8), were intended to draw the viewer into the dramatic spectacle of the scene.

In the case of St. Nicholas, the explicit details provided in the literary Lives served to demonstrate the veracity of the stories and to validate the saint's powers. However, since little of the detail appears in the visual biographies, their functions must have been different. Before I offer what I believe to be the true reason for the "stripped-down" character of the painted lives, I would like to comment on one explanation that seems to me to be insufficient. It may be termed a negative explanation, in that it implies deficiencies on the part of the artists. According to this line of reasoning, Byzantine artists simplified the scenes of St. Nicholas's life because they copied the iconography without change from other contexts, not bothering to alter the images to make them "match" the texts more closely. For example, the image of the three generals in prison (Figs. 7 and 9) was derived from an Old Testament scene, Joseph in prison with the butler and the baker, as it was illustrated in the manuscripts of the Octateuchs.[30] While the scene from Nicholas's life did in all likelihood originate in an Old Testament model, this fact alone cannot explain its schematic character. The presence of the model does not account for the omission of the guard from the illustration of the saint's Life, for the guard was already present in the Octateuch miniatures.[31] Nor does it explain why the artists were lazy in the illustration of the St. Nicholas cycles but eager to add much incidental detail to scenes of Christ's Passion.

A more positive explanation for the "paradigmatic" character of the Nicholas paintings is provided by another poem attributed to Manuel Philes, which evidently describes an icon of St. Nicholas to which a gilt silver revetment had been added. It reads:

> Let anyone who wishes simply boast in abounding possessions, money, and glory. But I, O Blessed one, am fortunate in your image, in which, being all-but alive, you work wonders ungrudgingly [literally, "without envy"]. . . . Therefore, receive from us the golden adornment [revetment], and the stones set together with it there. For with the invisible ring [*sphendonē*] of your prayers, and with the spiritual stones of your miracles, you force away from us the hidden wolves.[32]

In this poem, the precious stones on the revetment surrounding the image are compared to an invisible ring, or hoop, of the saint's prayers and also to an implied ring of the saint's miracles. The ring of prayers and the ring of miracles are said to be apotropaic—they fend off invisible wolves. The poem helps us see how a fourteenth-century Byzantine viewer would have regarded the ring of biographical scenes around the saint's image on the icon at Mount Sinai (Fig. 3), and on other panels like it: these scenes would have been amuletic, a magic circle intended to protect against the machinations of demons. Nicholas, who worked "without envy," was a powerful recourse against the envious and the influence of the evil eye. It will be recalled that the Metaphrastian Life attributed the misfortunes of the generals to this enemy: "Envy did not intend to put up with [their success], or allow that it should be tolerated by the eyes of the envious."[33]

The biographical paintings of St. Nicholas, therefore, were not intended to engage the viewer in the drama of the stories, but to act as functional devices. As such, their lack of particularity was an advantage, for generalization of the images could increase their referential powers in two ways, internally and externally. Internally, within the imagery of Byzantine art, simplification of the scenes enabled the viewer to make a wider range of associations with other potent images.[34] The simpler the image, the wider the range of reference. Thus, the stripped-down image of the three condemned men lined up for decapitation by an executioner with an upraised sword (Fig. 5) could be compared to numerous similarly abbreviated scenes of martyrdom, such as the execution of Sts. Manuel, Sabel, and Ismael at Staro Nagoričino (Fig. 10). Such comparisons added the promise of the martyrs' immaterial salvation to the physical salvation provided by St. Nicholas in the story. Secondly, generalization of the image would expand the range of the image's external references, that is, its impact on its viewers. The less specific the image was, the greater the number of situations to which it could apply, and the more people could relate to it. Essentially,

[29] *Epistula* LXXI; ed. Talbot (as in note 28), 178. Cited by H. Belting, "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium," *DOP* 34–35 (1980–81), 1–16, esp. 5; idem, *The Image and Its Public in the Middle Ages* (New York 1990), 101–102.

[30] Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (as in note 24), 63; Weitzmann, "St. Nicholas Triptych" (as in note 24), 2; Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (as in note 20), 111.

[31] Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (as in note 20), 111.

[32] Miller, *Carmina* (as in note 27), vol. I (1855), 290f., no. 105.

[33] In this connection, we may also cite the opening of the poem that accompanies the frontispiece miniature of the Leo Bible (Vatican, cod. reg. gr. I), representing Abbot Makar and Constantine in proskynesis before St. Nicholas: "Victory of the people over wicked malice and evil spirits. . . ."; see T. F. Mathews, "The Epigrams of Leo Sacellarios," *OCP* 43 (1977), 94–134, esp. 126ff.

[34] For a recent discussion of the "common life" of the saints in medieval narratives (written and visual), see C. Hahn, "Picturing the Text: Narrative in the *Life* of the Saints," *Art History* 13.1 (1990), 1–33, esp. 6f.

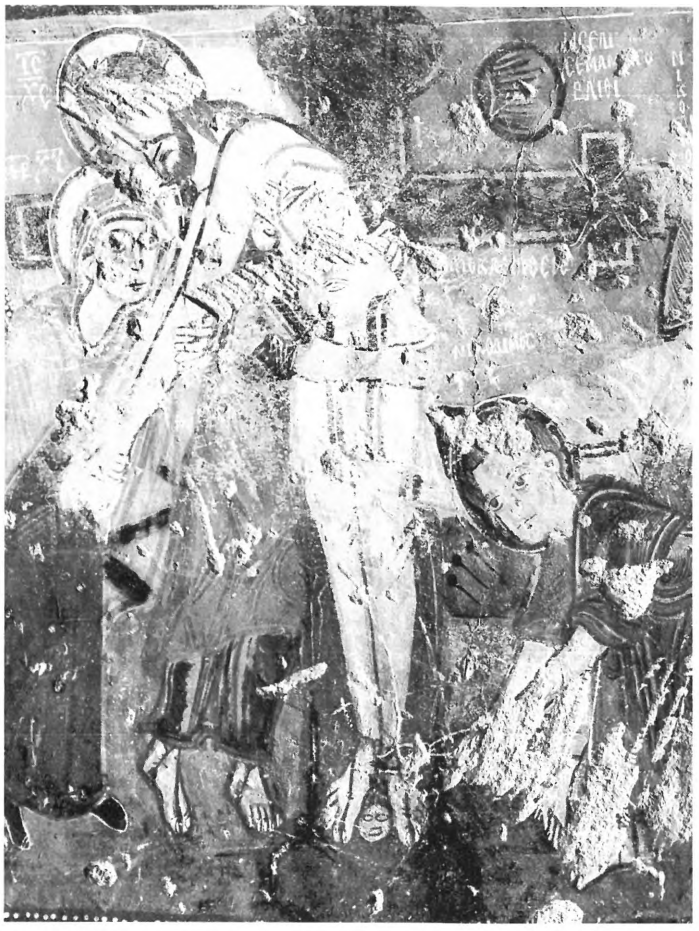
St. Nicholas specialized in getting people out of mundane troubles, whether the dangers of travel, difficulties with the law, or lack of money. The visual scenes of his life were paradigms of such situations rather than illustrations of specific events. In the case of the poor man with three daughters, for example, it could be argued that many people might lie in bed at night wishing they had more money, but not everyone had three daughters. Therefore, the image had wider relevance for the average viewer if the three young women were omitted. Likewise, in the scene of the three generals in prison, the artists needed to show enough to identify their overall circumstances: they had been landed in prison. But it was not necessary to engage the viewers' sympathies in the plight of these particular generals (how many people were generals?). It was only necessary to evoke the miracle, which promised to help anyone who found himself in jail or unjustly accused. It should be noted that the inscriptions attached to the individual scenes from the life of St. Nicholas often have the same abbreviated character as the pictures, supporting the generic nature of the images. For example, some inscriptions, including that on the twelfth-century icon at Mount Sinai, simply refer to the three generals in jail as "Three men in the prison" (Fig. 7).[35] Perhaps most trenchant of all is the inscription accompanying the scene of St. Nicholas and the poor man's three daughters on a fifteenth-century biographical icon at the monastery of St. John on Patmos. It reads in its entirety: "Bringing the money."[36]

The range of St. Nicholas's miracles, their mundane character, and his indefatigable opposition to the evil eye may help to explain the effectiveness and popularity of his biographical scenes in Byzantine art. The breadth and the nature of his appeal is expressed by a third poem attributed to Manuel Philes, a prayer in which a donor dedicates a church to St. Nicholas. This church, which may well have been painted with a biography of the saint, is described as "a common remedy of safety" and as "a sea of miracles flowing without envy."[37]

We have seen, then, that the scenes of Christ's Passion and of Nicholas's life had different demands put upon them, resulting in two different narrative modes. The Nicholas scenes had a protective function, to which a "paradigmatic" mode was appropriate; hence these images were drained of their specificity. The images of the death of Christ, however, worked in the opposite direction; they were intended to engage the emotions of the viewer in contemplating the specific circumstances of the incarnation, as a practical demonstration of Christ's accessibility to human prayer and intercession. To achieve this end, Byzantine artists who illustrated the Passion borrowed material from appropriate literary models, creating a "participatory" mode. The same artists, however, when illustrating the life of St. Nicholas, ignored the dramatic details provided by his hagiographers.

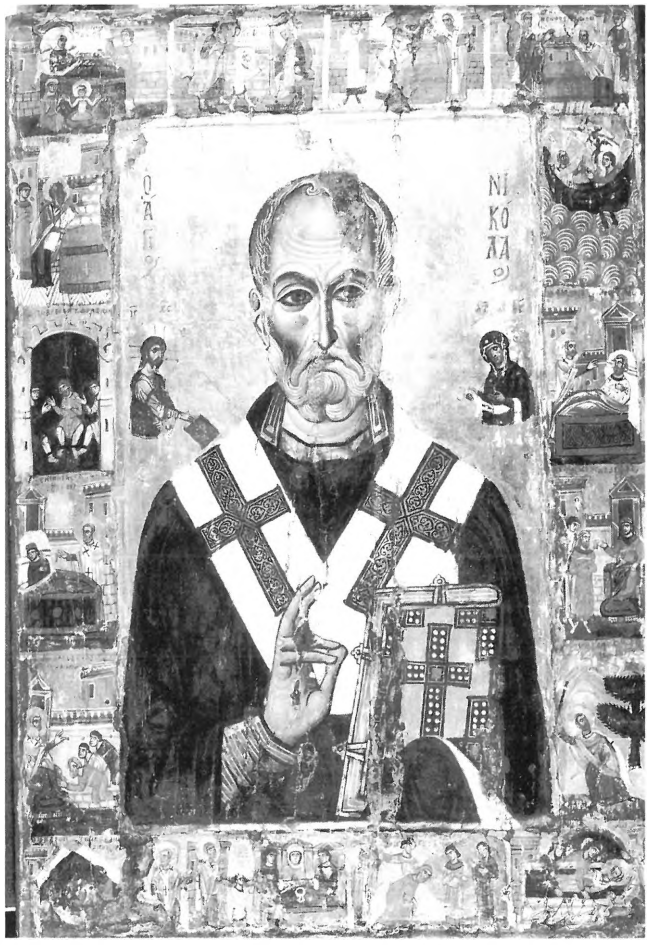
University of Illinois and
Dumbarton Oaks

[35] Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (as in note 20), 109.
[36] Ibid., 87.
[37] Miller, *Carmina* (as in note 27), vol. I, 78f., no. 169.



1. Tokalı Kilise, Old Church, Deposition of Christ

2. Nerezi, St. Panteleemon, the Lamentation over Christ



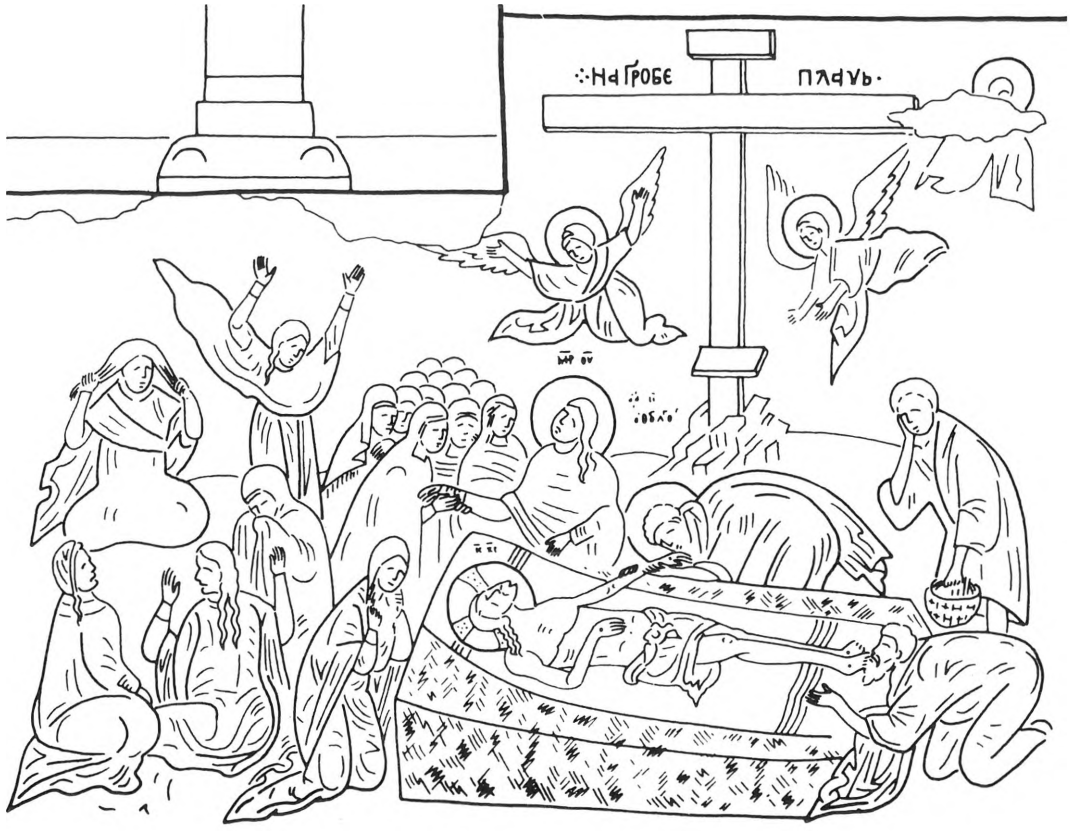
3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Nicholas ringed by scenes from his life

4. Detail of Fig. 3. St. Nicholas Rescues Three Men from Execution

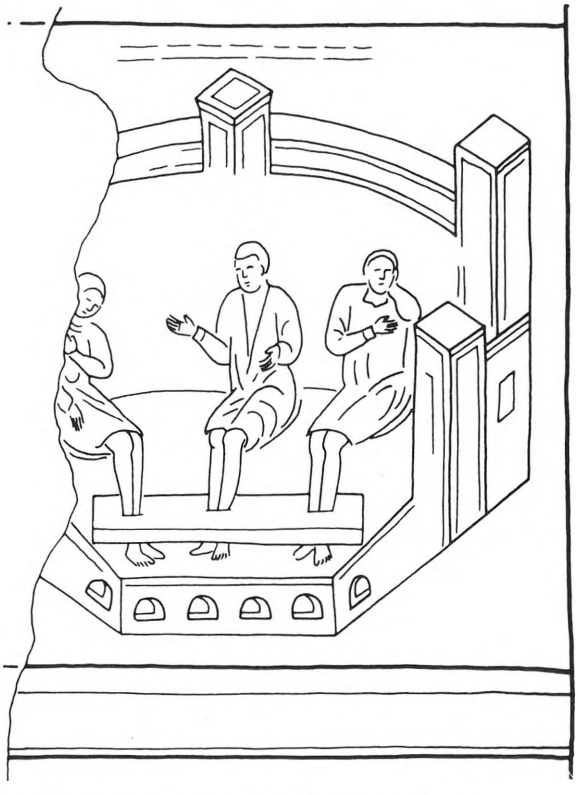
5. Staro Nagoričino, church of St. George, St. Nicholas Rescues Three Men from Execution

7. Sinai icon (detail of Fig. 3). The Three Generals in Prison

6. Staro Nagoričino, church of St. George, the Crucifixion of Christ



8. Gračanica, church of the Koimesis, the Lamentation over Christ



9. Gračanica, church of the Koimesis, the Three Generals in Prison

10. Staro Nagoričino, church of St. George, the Martyrdom of Sts. Manuel, Sabel, and Ismael

Zwei palaiologische Evangelistenbilder

MARCELL RESTLE

THEMA meines kleinen Beitrages für Kurt Weitzmann bilden zwei Pergamenteinzelblätter mit den Bildern des Evangelisten Matthaios (Abb. 1)—Ο ΑΓ(ιος) ΜΑΤΘΑΙΟC—und des Johannes (Abb. 2)—Ο [Α(γιος)] ΙΩ Ο ΘΕ[ΟΛΟΓ]ΟC. Die Blattgröße beträgt—allerdings beschnitten—beim Matthäus-Blatt 216 × 163 mm, beim Johannes-Blatt 225 × 170 mm. Beide Miniaturen sitzen auf der Fleischseite; die Haarseite ist leer, und auch eine gelegentlich in der Buchmalerei zu beobachtende Zeilen- oder Spaltenritzung für Text ist nicht vorhanden. Bei Matthäus ist die rechte obere Ecke des Blattes abgerundet geschnitten, und gleichzeitig ist hier auch der freibleibende Rand schmäler: 8 mm gegenüber 11 mm unten und 12–13 mm am linken Rand. Dies läßt auf ein Blatt schließen, das mit der rechten Seite eingebunden war und aus einem Codex herausgeschnitten wurde. Beim Johannes-Blatt ist der freigebliebene Rand gleichmäßiger. Die Annahme, beide Blätter seien aus einer Handschrift entnommen, wird durch weitere Beobachtungen gestützt: Beide weisen Benützungsspuren auf. Bei Johannes befindet sich in der linken unteren Ecke ein doppeltes sogenanntes Eselsohr. Darüber hinaus ist hier durch das Angreifen der Blattecke die Kreideschicht angefettet. Weiter ist der Doppelrahmen stark abgegriffen. Das Eselsohr war dann offensichtlich die Ursache dafür, zum Umblättern das Blatt in der Mitte des linken Randes zu fassen, wo auf einer verhältnismäßig langen Zone (fast 12 cm) die grundierende Kreideschicht durch das Anfassen völlig durchgefettet ist und etwa in der Mitte dieser Zone auch völlig fehlt. Die Fehlstelle reicht 2 cm in das Bild bis über die hintere Kante des Sitzmöbels hinein. Hier fehlen Randstriche wie Bemalung zur Gänze. Bei Matthäus sind die Schäden weniger schwer, doch auch auf diesem Blatt ist durch das Umblättern die Kreideschicht in der linken unteren Ecke durchgefettet. Abriebspuren sind auf beiden Blättern bei den weniger pastos gemalten Teilen vorhanden, insbesondere im Gold, wobei die Inschriften mit den Evangelistennamen und die einfach in Rot umrandeten Nimben besonders betroffen sind. Bei Johannes sind zwei Ausbesserungen im Gold später vorgenommen worden: Ein Fleck in der rechten oberen Ecke und ein länglicher Knickstreifen(?) direkt über der rechten Bergspitze des Hintergrundes.

Beide Evangelistenbilder werden durch einen aus einem inneren, breiten roten Strich und einem äußeren, dünnen schwarzen Strich bestehenden Rahmen umfaßt (Matthäus: 192 × 141 mm—Johannes: 203 × 147 mm). Wichtig erscheint bereits hier, wie sorglos freihändig die Striche gezogen sind. Auch wenn die Verwendung von Linealen sowieso selten erscheint, ist diese Sorglosigkeit doch bemerkenswert. Ebenso ist—wie sich beim Betrachten vergleichbarer Stücke ergibt—der zweifache Rahmenstrich im allgemeinen eine Ausnahme.

Zur maltechnischen Ausführung der Miniaturen ist zu bemerken, daß die gesamte Hintergrundsmalerei—also Goldgrund, Mauerarchitektur bei Matthäus, Berge bei Johannes sowie der schwarzblaue Boden im Vordergrund—relativ dünn und mit wenig Malmittel aufgetragen ist. Daher ist in diesen Partien der Abrieb am stärksten. Im Gegensatz dazu sind die Figuren mit mehr Beigabe von Bindemittel gemalt. Weiterhin wurde durch Übereinanderlegen mehrerer Farbschichten, Lasuren und Lichter dieser Effekt noch verstärkt, so daß etwa beim hellgrünen Übergewand des Matthäus kaum Abriebschäden erkennbar sind. Beim Fleisch—also bei Köpfen, Armen und Händen sowie Füßen—ist aufgrund der sehr differenzierten malerischen Behandlung das gleiche Vorgehen erkennbar. Dieser mehrschichtige Farbaufbau führt, zusammen mit der Verwendung von mehr Bindemittel, zu einer stärkeren Spannung der Malschicht bei diesen Partien, die sich daher muschelförmig aufwölben und ein Figurenrelief erzeugen. Diese Aufwölbung reicht von einigen Zehntelmillimetern (etwa bei den Füßen oder Armen) bis zu 5 mm (bei den Oberschenkeln des Matthäus). Weiterhin lassen sich Ritzungen erkennen, die im Binnenbereich der Figuren Sitzmotiv und Draperie vorzeichnen.

Die beiden Blätter sind 1960 im Münchener Antiquariatshandel aufgetaucht unter der Benennung "Armenische Miniatur"; angeblich hat sie ein persischer

Student zur Finanzierung seines Studiums verkauft. In die Literatur wurden sie erstmals eingeführt durch Herbert Hunger.[1]

Beide Evangelisten sitzen nach rechts gewandt; Johannes dreht den Kopf rückwärts und blickt in Richtung des Himmelssegments in der linken oberen Ecke. Seine Augen fixieren allerdings keinen bestimmbaren, festen Punkt, sondern sind—obwohl präzis und fast stechend gemalt—ins Unendliche gerichtet. Beide sitzen auf einer rechteckigen Sitzbank mit durchbrochener vorderer (Matthäus) bzw. seitlicher Front (Johannes), und beiden ist ein rotes Sitzkissen untergeschoben. Die prismatischen Füße der Bank enden in einem würfelförmigen Klotz mit darauf sitzender Kugel. Der Übergang von Klotz zu Kugel ist bei Matthäus deutlich pyramidal, bei Johannes eher unbestimmt in der Perspektive gegeben. Beider Evangelisten Füße ruhen auf einem schlichten, rechteckigen Podest. Die Sitzbank des Matthäus steht parallel zur vorderen unteren Bildkante, obwohl die linke Wange der Bank perspektivisch sichtbar gemacht wurde. Die des Johannes ist dagegen deutlich schräg gestellt. Entsprechend ist jeweils der Fußschemel gesetzt: Für Johannes in der Diagonalrichtung nach rechts vorne, für Matthäus nach rechts oben verschoben, jeweils der Sitzhaltung entsprechend. Bei Matthäus sind die Beine nach rechts gestellt und daher auch die Oberschenkel nicht verkürzt. Der linke Fuß ist hinter den rechten geschoben und in der gewählten Sicht parallel zur längeren Hinterkante des Fußschemels leicht nach oben zeigend. Bei Johannes stehen die Füße V-förmig mit zusammenstehenden Fersen, in die vorderen Ecken des Schemels gedreht und mit deutlicher Verkürzung der Oberschenkel. Beiden Evangelisten ist rechts ein Schreib- und Lesepult beigeordnet, dessen Plazierung Rücksicht nimmt auf die bereits angedeuteten speziellen räumlichen Differenzierungen der beiden Darstellungen. Bei Johannes steht es rechts vorne und setzt die räumliche Bilddiagonale von Sitzbank und Fußschemel fort. Bei Matthäus ist es hinter den schräg davor liegenden Fußschemel gerückt, gewissermaßen zur Seite der Sitzbank. Folglich wird es auch vom linken Knie und Unterschenkel des Matthäus teilweise verdeckt. Der schrankartige Unterbau ist bei Matthäus oktogonal-prismatisch, bei Johannes zylindrisch, und vorne ist jeweils eine rechteckige Öffnung zu sehen, bei Johannes zusätzlich mit den geöffneten Türflügeln. Der Ständer des eigentlichen, schrägen Buchpultes ist bei Matthäus geknickt, bei Johannes gewunden. Für Matthäus ist noch ein Tintenfaß auf der Platte des prismatischen Unterschrankes bereitgestellt.

Den Bildraum bestimmt bei Matthäus eine parallele Abschlußmauer mit turmähnlichem Aufsatz links. Dieser besitzt ein großes Rechteckfenster und ist mit einer perspektivisch geführten Seitenfront (teilweise von Kopf und Nimbus des Matthäus verdeckt) zu sehen. Während in den rechten Teil der Mauer ein Rundbogenfenster eingesetzt ist und die Mauer von einem Konsolfries bekrönt erscheint, wird der Fries links nicht weitergeführt. Die Glätte der Mauer wird durch aufgesetzte "Ornamente" unterbrochen, die verzierte Schlaudern darstellen sollten. Dunkle Zeichnung und Weißhöhung sind dabei bei aller Skizzenhaftigkeit und fehlender Präzision im Strich so eingesetzt, daß sie einen plastischen Eindruck erwecken. Johannes sitzt hingegen vor einer zweigipfligen Felskulisse, deren vordere Flanken jeweils zu gewaltigen Höhlen aufgerissen sind, die rechte breiter und das ganze hohe Pult "rahmend." Johannes hat, wie bereits erwähnt, den Kopf nach rückwärts gewandt. Seine Rechte ruht auf dem Knie, während die Linke das Buch auf dem Pult so ergreift, daß Daumen und Zeigefinger nahe dem Bund über den Schnitt von unten her die linke Seite greifen, und daß der Daumen sogar unmittelbar auf dem Bund ruht, während die anderen Finger hinter dem Buch und auch unter dem Pult liegen. Die linke Buchhälfte wird also am Zuklappen gehindert. Matthäus hingegen hat mit der Linken den Kalamos ergriffen, die Spitze gegen sich gerichtet, während die Rechte, das Federmesser nach oben haltend, den Kalamos spitzt oder zu spitzen beginnt. Das Matthäus-Bild bringt dadurch ein Motiv, das in der palaiologischen Buchmalerei neu ist und, nach Ansicht von Hugo Buchthal—weil zuvor im Westen anzutreffen—auch aus der westlichen Kunst importiert sein müßte.[2]

Sucht man nach in Typus und Motiven vergleichbaren und verwandten Evangelistenbildern, so stößt man bald auf die des cod. A 113 der Megiste Lavra auf dem Athos[3] oder—wie es meine Lebensumstände mit sich brachten—die des Sinai-cod. 165.[4]

[1] H. Hunger, "Evangelisten," im *RBK* II (1971), Sp. 462.

[2] H. Buchthal, "Toward a History of Palaeologan Illumination," in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton 1975), 143–177, hier 146; sowie H. Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century* (Wien 1979), 38f. Die Reihe der byzantinischen Handschriften mit diesem Motiv beginnt mit dem cod. Pantokr. 47, fol. 114v vom Jahre 1301 (Markus) und dem cod. Vatop. 938, fol. 18v vom Jahre 1304 (Matthäus). Matthäus scheint etwas häufiger bei dieser Tätigkeit dargestellt worden zu sein (außer Vatop. 938 und unserem Blatt; etwa Oxford Barocci 29; Sin. gr. 165, fol. 20v; cod. Lavra A 113, fol. 48v; cod. Lavra E 140, fol. 13v) als Markus (Pantokr. 47; cod. Athen 2603, fol. 100v, von 1418; Grottaferrata cod. A a II, fol. 104v; und Mosaiken des Baptisteriums von San Marco in Venedig) oder gar Lukas (cod. Petrop. gr. 235 von 1337; cod. Chilandariu 9, fol. 129v von 1360; sowie Mosaiken der Apostelkirche in Thessalonike gegen 1315). Die Ansicht Buchthals vom Westimport dieses Motivs übernahm auch I. Spatharakis, *The Left-Handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography* (London 1988), 42.

[3] Farbabbildungen 58 und 59 in S. M. Pelekanides, P. K. Christou, Ch. Mavropolou-Tsioumi, und S. N. Kadas, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Bd. III (Athen 1979) (davon auch engl. Ausgabe, *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, Bd. III), 235–237.

[4] Abbildungen inzwischen bei Spatharakis, *Left-Handed Evangelist*

Hans Belting[5] und Buchthal,[6] dann auch Italo Furlan[7] und neuerdings Ioannis Spatharakis[8] haben verschiedentlich auf einige Handschriften dieser Gruppe verwiesen, sie als "Gruppe" überhaupt erst erkannt und nähere Verwandtschaften innerhalb der Gruppe aufgezeigt.[9]

Abgesehen vom Problem der Datierung bzw. des Datierungsrahmens für die einzelnen Handschriften der Gruppe, sind bislang die Kriterien für die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zur Gruppe nirgends deutlich genannt. Am ehesten hat Hans Belting das Dilemma zum Ausdruck gebracht: " . . . sie haben entweder *gemeinsame Typenreihen* für die Evangelistenbilder, . . . oder sind durch ein *gemeinsames Stilideal* charakterisiert . . . , wobei sich dann jeweils ganz verschiedene Konsequenzen ergeben" (Hervorhebung durch den Vf.).[10] Ähnlich, aber auf die "gemeinsamen Typenreihen" beschränkt, hat sich Hugo Buchthal ausgedrückt: " . . . a standard set of four, that recurs without the slightest change over a considerable period of time in over a dozen manuscripts, that have otherwise nothing in common: not only the figural types down to the smallest details, but also the furniture (desks, tables) and architectural backgrounds remain identical throughout."[11] Beide Zitate verdeutlichen, daß die "Übereinstimmung der Motive," zumindest im Falle der fraglichen Gruppe, zu der wir auch unsere beiden Evangelistenbilder zählen müssen, als Kriterium der Zugehörigkeit zu der "Gruppe" in der Regel als ausreichend angesehen werden müssen.[12] Auf diese Weise wird man sicherlich durch (quasi)statistische Verfahren zu überzeugenden Gruppenbildungen kommen können. Als was solche Gruppierungen dann allerdings zu verstehen sind, ist eine Frage, die erst am Ende einer umfassenden Untersuchung der Evangelistenbilder in Angriff genommen werden kann und folglich in diesem Zusammenhang ausgeklammert werden darf und muß.

Es scheint, daß der federspitzende Evangelist ein Kennzeichen der Gruppe darstellt. Ob die Zuweisung dieser Tätigkeit an Matthäus, Markus oder Lukas zu auch durch andere Parameter gestützten Untergruppierungen führt, muß in diesem Stadium der Untersuchungen offen bleiben und kann erst nach Analyse auch aller übrigen Parameter bestimmt werden.

Mit der Tätigkeit verbunden ist jeweils auch die Haltung der Evangelisten, die sich als Kennzeichen eventuell verschiedener Traditionsstränge bestimmter Untergruppen herausstellen könnte. Was damit gemeint ist, läßt sich am Beispiel des Johannes aufzeigen: Beschränkt man sich auf den sinnenden und meditierenden, der Inspiration lauschenden Johannes, so gibt es für ihn die Möglichkeit, den Kopf auf die Hand aufzustützen, wobei der Unterarm mit dem Ellbogen auf Oberschenkel oder Knie aufgesetzt wird und damit eine Höherführung des betreffenden Knies wie eine zusätzliche höhere Stütze für den dazu gehörigen Fuß verlangt.[13] Bei unserem Johannes wie auch bei anderen kann die Hand das Buch auf dem Pult halten, allerdings an verschiedenen Stellen des Buches—bei unserer Miniatur am Bund unten, bei Lavra E 140 an der linken unteren Ecke, beim Sinaiticus 165 an der Längsseite—wie auch mit differenziertem Griff—bei unserem Johannes mit Daumen und weit mit dem Zeigefinger in die Seite hineingreifend, beim Sinaiticus nur mit dem Daumen umgreifend. Ähnliches ist für die andere Hand zu beobachten, die (zusätzlich) eine

(wie in Anm. 2), 57 (Matthäus) und 111 (Johannes), dazu 31 (Markus) wie 69 (Lukas).

[5] H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft* (Heidelberg 1970), 96 Anm. 237; und idem, "Die Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift," in *Art et société de byzance sous les paléologues* (Venedig 1971), 175 Anm. 92.

[6] Buchthal, "Toward a History" (wie in Anm. 2), 146f.

[7] I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana* (Mailand 1978–1983), Bd. III (1980), 32–34 mit Abb. 25–28; sowie "Appunti sulle miniature paleologhe della Marciana: i ritratti degli evangelisti nei codice Gr. 541 e Gr. 550," *Annali della facoltà di lettere e filosofia della Università di Padova* 3 (1978), 131–139, bes. 137–139.

[8] Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (wie in Anm. 2), 58–61.

[9] Belting, *Illuminierte Buch* (wie in Anm. 5), Anm. 237 nennt "aus der umfangreichen Gruppe" die codd. Oxford Christ Church gr. 28, Barocci 29 und Lavra A 113. H. Buchthal, "Toward a History" (wie in Anm. 2), 146f. fügt dem noch die auf Papierseiten des cod. Lavra E 140 aufgeklebten Evangelistenbilder (Farbabbildungen in Θησαυροί Bd. III [wie in Anm. 3], Abb. 124–126) sowie zwei Einzelblätter—Lukas und Johannes—aus der Sammlung Lord Kenneth Clark at Saltwood hinzu, die bereits 1958 in der Ausstellung im Victoria and Albert Museum London zu sehen waren (*Masterpieces of Byzantine Art*, Hrsg. D. Talbot Rice [Edinburgh 1958], Kat. 213, 214), und inzwischen bei Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (wie in Anm. 2), Abb. 68 und 110 abgebildet sind. Buchthal hielt den Maler von Lavra E 140 für identisch mit dem von A 113. Spatharakis (*Left-Handed Evangelist*, 59) zweifelt an der Identität der Maler, stimmt jedoch der Zuweisung Buchthals zur gleichen Werkstatttradition zu.

[10] Belting, *Illuminierte Buch* (wie in Anm. 5), 69f.

[11] Buchthal, "Toward a History" (wie in Anm. 2), 146.

[12] Am Rande sei bemerkt, daß durch spiegelbildliche Drehung einer Figur in händischer Tätigkeit, aus der dann eine linkshändige Figur wird, keine neue "Gruppe" definiert werden kann. Das Verfahren ist von Künstlern aller Zeiten angewandt worden—überlegt und bewußt als kompositorisches Mittel im Gesamtzusammenhang des Bildes, aber auch häufig weniger überlegt, unbewußt und teilweise aufgrund von Verwechslungen. Spatharakis (*Left-Handed Evangelist* [wie in Anm. 2], 73f.) gibt eine solche Erklärung auch für die Entstehung des vermuteten Archetyps eines solchen linkshändigen Evangelisten in der Monumentalmalerei. Sie setzt allerdings das Durchpausen von "Kartons" voraus, das zwar in der Vorrede des Athosbuches für einen nach Panselinos lebenden und ihm nacheifernden Malélèven des 18. Jahrhunderts empfohlen wird (so mögen die Evangelisten des Dionysios von Fourna in Karies bzw. Vatopedi zustande gekommen sein, Abb. bei Spatharakis, *Left-Handed Evangelist*, Abb. 125–132), allerdings bei keinem einzigen byzantinischen Werk—Mosaik oder Wandmalerei—bislang nachgewiesen ist, während bei Musterbuchblättern ein solches Verfahren sich leicht anbietet und daher wohl in allen Malereigattungen wie auch in der Skulptur vorkommt und dabei nicht nur auf ganze Figuren, sondern auch auf einzelne ihrer Teile wie Köpfe, Hände, Beine usw. angewandt wird.

[13] So beispielsweise bei cod. Dionys. 38, fol. 304v; Uppsala 9, fol. 219v; oder Oxford Bodl. cod. Canon. gr. 112, fol. 136v; Athen, Nat. Bibl. cod. 2603, fol. 169v—für Markus gewählt allerdings bei cod. Vindob. Theol. gr. 300, fol. 58v; Abb. bei Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (wie in Anm. 2), 115–119 zusammengestellt.

Rolle halten oder ruhig auf Oberschenkel bzw. Knie ruhen kann. Die Motive scheinen nicht nur für verschiedene Evangelisten verwendbar sondern auch beliebig mischbar zu sein. Charakteristisch ist die Rückwendung des Kopfes, wobei allerdings der Blick des Apostels unterschiedlich gezeigt wird: Er kann präzis auf das Himmelssegment gerichtet sein (Athen 2603, Iviron 548, Sinaiticus 165 und Patmensis 82), oder—das genaue Gegenteil—entgegen der Kopfrichtung nach vorwärts zum Betrachter schielen[14] (Clark-Blätter, Marc. gr. I.22, Mosquensis 407, Lavra A 113 und A 140). Daneben gibt es auch noch eine Zwischenrichtung des Blickes, der eher etwas unbestimmt, wohl sinnend, nach rückwärts wie bei unserem Johannes-Blatt (so auch Uppsala 9 und Dionysiou 38) oder auch unbestimmt nach vorne wie beim Pantokratoros 47 (und Vindob. Theol. gr. 300) gerichtet erscheint. Nicht unerwähnt bleiben darf hier, daß die verschiedenen Varianten des "Schielblicks," wie wir diese Erscheinung nun einmal genannt haben, weit—vor allem bei allen Evangelisten wie auch in allen Malgattungen—verbreitet ist, angefangen beim Wolfenbütteler Musterbuch[15] über die Peribleptoskirche in Ohrid und das Protaton in Kariyes auf dem Athos bis zum Sinaiticus gr. 165 (bei Matthäus, Markus und Lukas, nicht allerdings bei Johannes) u.a. Man könnte weiterhin die Motivik des Hintergrundes einteilen in Architektur oder Berg, jeweils ein- oder zweiteilig und bei Berg(en) mit oder ohne Höhle; alle Varianten scheint es zu geben. Die Gefahr allerdings, Motiv und Stil nicht mehr eindeutig auseinanderhalten zu können, begegnet bereits hier und schon gar bei dem Versuch, den schlanken Johannes unseres Blattes gegen einen voluminösen, fast kugelig zusammengeschlossenen "Typ" abzusetzen. Fast Identisches gilt für die Architekturhintergründe, deren Motive (ein oder zwei turmartige Aufbauten der Mauer u.ä.) hier nicht weiter untersucht und differenziert werden sollen, auf deren stilistische Probleme allerdings später noch zurückzukommen ist.

Nach allem bisher Angeführten hätte man gerne eine präzisere Umschreibung und Charakterisierung der Gruppe, zu der die hier vorgestellten Miniaturen zweifelsfrei gehören, wenn wir dem intuitiven Gefühl folgen, das die Grundlage aller bisherigen Betrachtungsweisen dieses Komplexes darstellt. Ohne streng zu trennen, hat man motivische wie stilistische Parameter, die sich als "einsichtig" erwiesen, zusammen und ineinander vermengt, als Argumente für die Zuordnung verwandt. Über den Kern der Gruppe konnte man sich dabei leichter verständigen, während die Ränder und Grenzen variabel, unklar blieben und bleiben mußten, weil man sich über die Kriterien der Gruppenzugehörigkeit nicht klar war. So hat sich etwa Spatharakis mehr auf die in der Motivik eindeutig erscheinenden Aussagen des Sinaiticus 165 konzentriert—zur stilistischen Problematik wird unten noch etwas zu sagen sein—und aufgrund der historisch gut einzuordnenden Schreiberpersönlichkeit die gesamte Gruppe eng mit diesem verbunden und ins 15. Jahrhundert gesetzt. Die von Belting und Buchthal apostrophierten frühen Vertreter oder Vorläufer der Gruppe wie den Oxforder Codex Barocci 29—weil in der Datierung der Miniaturen nicht ganz eindeutig—aber auch den Codex Selden supra 6 hat er im Hinblick auf ihre Beziehung zu unserer Gruppe eher in Frage gestellt. Hierbei sind methodisch scharfe und exakte Kriterien zu fordern, die es auch erlauben, die Ränder der Gruppe genau zu bestimmen. Dies gilt vor allem für Handschriften wie Koutloumousiu 62 oder den datierten Codex Pantokratoros 47 mit Vatopedi 938, auf der anderen Seite dann aber auch, beginnend mit Dionysiou 309[16] bis hin zu Dionysiou 315 und Koutloumousiu 292 (aus dem 16. Jahrhundert) in ihrem Verhältnis zur Gruppe, besonders zu deren späteren Vertretern wie dem Sinaiticus 165. Dies kann nicht mehr nur mit der Feststellung allgemeiner, meist als evident angesprochener Zusammenhänge im vordergründigen Erscheinungsbild geschehen, sondern nur auf der Basis detaillierter ikonographisch-motivischer wie kompositorisch-stilistischer Analysen und Vergleiche.

Ebenso schwierig ist das chronologische Problem, und dies vor allem deswegen, weil wir auf eine "Gruppe" zurückgreifen, deren gesamter Umfang noch nicht feststeht, deren Grenzen noch unscharf sind, und deren chronologischer Ansatz als ganzes diskutiert wird. Wir können das Problem der unscharfen Ränder der Gruppe insofern umgehen, als wir uns bei der chronologischen Argumentation auf den von allen an der Diskussion Beteiligten anerkannten Kern von Handschriften beschränken, den Buchthal mit "over a dozen" angibt. Er hat bislang den Zeitrahmen der Gruppe am weitesten angesetzt: Der Schreiber von Oxford Barocci 29 ist als solcher um 1300 bekannt.[17] Belting hat allerdings bereits an der ursprünglichen Zugehörigkeit der Miniaturen zum Barocci 29 gezweifelt[18] und auch die 1367 beginnenden Osterzyklen des cod. Lavra A 113 für eine Datierung der nicht zum ursprünglichen Bestand des Codex gehörenden Miniaturen angesehen. Andererseits datierte bereits Buchthal die Einzelblätter der Sammlung Lord Kenneth Clark in das 15. Jahrhun-

[14] Als Schielen ist hier eine von Kopf- und Augenrichtung abweichende Stellung der Augäpfel beziehungsweise Pupillen zu verstehen.

[15] Zuletzt zusammenfassend Buchthal, *"Musterbuch"* (wie in Anm. 2).

[16] Aus dem Jahr 1395, das Johannes-Bild aber—trotz Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (wie in Anm. 2), 70—sicher später.

[17] Dieser Datierung, die auch von der Gleichzeitigkeit der Miniaturen ausgeht, stimmen zu: I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften, I: Oxford, Bodleian Library* (Stuttgart 1977–1982), Bd. I, Nr. 64 mit Abb. 396f. und 402–405, sowie Bd. III.1, 347; Furlan, *Codici greci* (wie in Anm. 7), Bd. III, 32f.; und idem, "Appunti" (wie in Anm. 7), 138.

[18] Belting, *Illuminierte Buch* (wie in Anm. 5), Anm. 237.

dert.[19] So ergab sich für Buchthal die "considerable period" von mindesten 150 Jahren, über die sich die Tradition dieser Werkstatt erstreckte. Furlan nahm den von Buchthal für die Clark-Blätter vorgeschlagenen Ansatz auf und datierte, unter Einschluß von Marc. gr. 550, bei dem die Evangelistenbilder ebenfalls hinzugefügt sind, in die Mitte des 15. Jahrhunderts.[20] Spatharakis führte darauf endlich den cod. Sin. 165 in die Diskussion ein. Diese Evangelistenbilder sind auf die zum Codex und seinen Lagen zugehörigen Blättern gemalt, also nicht später eingefügt.[21] Über den Schreiber der Handschrift, den Kreter Ioannes Rhosos, läßt sich der Codex in das 15. Jahrhunderts datieren. Spatharakis schlug allgemein die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts vor. Die Verwandtschaft des Sinaiticus 165 mit den Clark-Blättern, dem Lavra E 140 und A 113 bewogen dann Spatharakis,[22] die gesamte Gruppe erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen, den Sinaiticus als letzten in der Reihe und bereits in Italien entstanden, wo Rhosos tätig war. Man sollte allerdings nicht vergessen, daß auch der Pantokratoros 47, bei dem noch nie Zweifel an der Verbindlichkeit der Datierung des Codex auf 1301 auch für seine Miniaturen geäußert wurden, zumindest zum "Rand" der Gruppe gehört.

Im Folgenden ist zu überlegen, ob im Anschluß an die Datierung des Sinaiticus 165, der doch zum entgegengesetzten, späten "Rand" der Gruppe zu zählen ist, auch für unsere beiden hier vorgelegten Miniaturen, die nach den Motiv-Kriterien eng mit den Lavra-Codices und den Clark-Blättern verbunden scheinen, ein zeitlicher Ansatz erst im 15. Jahrhundert sich als notwendig und richtig erweist.

Das Problem läßt sich in zwei Fragen unterteilen: (1) ist der Sinaiticus 165 tatsächlich ikonographisch wie stilistisch so eng mit den beiden Lavra-Codices und den Clark-Blättern verwandt, daß man sie, der wahrscheinlichen Datierung des Sinai-Codex folgend, ebenfalls in das 15. Jahrhundert datieren muß, und (2) sind die beiden hier vorgelegten Blätter, wie es die Typologie vorzugeben scheint, auch stilistisch so eng mit den einen Codices und/oder dem Sinaiticus verwandt, wie es ihre den Lavra-Codices wie auch dem Sinaiticus ähnliche Typologie und Motivik nahezulegen scheinen?

Spatharakis gibt leider nur sehr allgemeine Feststellungen zu Typus und Motivik als Grund für seinen Zusammenschluß der Lavra-Codices samt den Clark-Blättern mit den Evangelistenbildern des Sinaiticus 165 an.[23]

Wir können hierbei nur stilistischen Erwägungen folgen, da Typen und Motive bei sicher durch einen langen Zeitraum getrennten Handschriften offensichtlich entweder identisch oder austauschbar sind, was sie als Kriterien für einen zeitlichen Ansatz unbrauchbar macht. Wir müssen uns auch auf den Vergleich unserer Miniaturen mit denen des Sinaiticus 165 beschränken, um den Umfang dieses Beitrages nicht ungebührlich zu vergrößern.

Der Bildraum, der durch die einzelnen architektonischen und mobilen Versatzstücke samt den mit diesen in Beziehung stehenden Figuren definiert ist, gibt uns interessante Hinweise. Wir müssen zurückkommen auf die eingangs angedeutete Rolle, die Sitzbank, Fußschemel und Buchpult in Verbindung mit Haltung und Tätigkeit des Evangelisten spielen. Bei beiden Blättern wird dabei ein deutliches Zu- und Hintereinander konstruiert, in das auch—wie beim Matthäus—Überschneidungen bewußt einbezogen werden. Das Sitzen des Evangelisten Matthäus *auf* der Bank, *vor* dem Einen, aber noch *hinter* dem Anderen ist, zusammen mit der Sitzrichtung des Apostels klar ausgedrückt und erkennbar. Die Drehung der Sitzfigur des Johannes bedingt auch Drehung und teilweise Vertauschung des Mobiliars. Die Drehung entflieht schließlich Überschneidungen, stellt aber haptische Bezüge zwischen Figur und Mobiliar her: Sitzen *auf* der Bank und Aufsetzen der Füße *auf* dem Schemel sind zwar im Prinzip gleich und nur der Drehmatrix entsprechend abgewandelt, die Hand jedoch greift *an* das Buch auf dem Pult. Die Konsequenz der räumlichen Auffassung und Komposition wird in der Drehung erst recht verständlich.

Dieser Teilraum um den Evangelisten wird hineingestellt in den größeren Bildraum, den Landschaft beziehungsweise Architektur umschreiben. Die Grenze nach unten bildet die dunkle Standfläche mit ihrer vorderen Rahmenbegrenzung. Nach oben und hinten gibt der Goldgrund Abschluß wie unendliche Ferne. Parallel zur Bildebene trennt bei Matthäus eine Mauer mit turmartigem Gebäudeaufsatz den Aktionsraum des Evangelisten. Wiederum wird das Vor- und Hintereinander durch kleine Überschneidungen deutlich gemacht, nicht nur im Bereich der Sitzbank, sondern auch dadurch, daß der Nimbus mit seiner (teilweise abgeriebenen)

[19] Buchthal, "Toward a History" (wie in Anm. 2), a.O.

[20] Furlan, "Appunti" (wie in Anm. 7).

[21] George Galavaris, dem ich hiermit herzlich für seine Hilfe danke, bestätigte mir diese Tatsache aufgrund seiner eingehenden codikologischen Untersuchung der Sinai-Handschriften für den gemeinsam mit unserem Jubilar herausgegebenen Katalog, dessen erster Band eben erschienen ist.

[22] Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (wie in Anm. 2), 61.

[23] Ibid., 60f.: "The Evangelist portraits in Sinait. gr. 165 are almost identical with those in the manuscripts of this late group which have been mentioned above" und "The figure of John on fol. 328vo of Sinait. gr. 165 is clad in a dark green chiton and a purple himation. He holds the lectern with his left hand, and is iconographically almost identical with the figure of John in the Clark leaf, which we have compared above with the portraits of John at Ochrid and the Protaton, and in Pantokrator 47. . . . The miniatures in the Sinai manuscript written by Rosos are not of such high quality and are later in date than the two leaves from the Clark collection."

Rotumrandung vor der perspektivisch abgeschrägten rechten Seitenmauer des Turmgebäudes steht. Die Mauer gibt sich glatt und flach, wird aber durch zwei große Öffnungen—ein großes Rechteckfenster im Turmaufbau und ein ebenso großes Bogenfenster im rechten Teil der Mauer auf halber Höhe—durchbrochen. Die perspektivische Sicht der Fensterleibungen verstärkt die bereits durch die Sicht auf die Seitenmauer des Turmgebäudes angedeutete Raumtiefe der Mauerbarriere. Weiterhin wirken in diesem Sinne der konsolgesimsähnliche Abschluß der Mauerzinne und die weißgehöhten und dadurch rundplastisch wirkenden Schlaudern-"Ornamente."

Der Sinaiticus 165 versieht zwar drei seiner Evangelistenbilder (Matthäus, Markus und Lukas) mit einer ähnlichen, abschließenden Mauer, versagt ihr aber fast alles plastisch Wirkende. Daran ändern auch die in der Tradition antiker Städtebilder vermehrten, teilweise mit Giebeln und dünnen Türmchen ausgestatteten und mehr Seitenansichten bietenden wie auch hinter die Mauer gestellten Gebäude wenig. Die Mauerkrone wird zwar sichtbarer als in unserem Matthäus-Bild, doch werden die Öffnungen verkleinert oder versteckt, die Schlaudern kalligraphisch aber leblos und ohne plastische Wirkung in ornamentaler Folge auf die Mauer gemalt. Der Raumeindruck bleibt unklar und die Elemente des Bildes nur in der Fläche verteilt. Selbst wo das Motiv—die geschwungene Rückenlehne des Lukas—die Suggestion eines Raumes nahelegt, wird akademisch-flächig verfahren. Ähnliches gilt für die Johannes-Bilder, wo den Bergen durch Einbindung der Lichter in den helleren, grauen Lokalton jede plastische Tiefe, auch ihre Schroffheit genommen wird. Die Schließung der großen Höhlen mit ihren zackig aufgerissenen Rändern durch undifferenzierte Farbflächen verhindert nicht nur die Illusion der Tiefe, sondern raubt dem Bild auch jegliche Dramatik. Die Raumvorstellung der beiden Werke ist grundverschieden.

Aber auch die farbliche Behandlung geht andere Wege. Selbst wenn die Farbgebung des Sinaiticus im Groben mit der unserer Blätter bei den Gewändern übereinstimmt, so sind doch Ton und Wirkung völlig konträr: Beim Sinaiticus streng flächig umgrenzt, ja hart gegeneinandergesetzt und teilweise sogar "realistisch" gedacht wie das deutliche Grün der Bodenflächen mit ihrer strichscharfen Grenze zur Mauer, bei unseren Einzelblättern unbestimmtes Grünblau, ohne scharfe Grenze in Schwarzblau übergehend und nach oben teilweise fortgesetzt in die Berghöhlen bei Johannes oder die offenen Fensterhöhlen bei Matthäus. Damit sind Bodenstreifen und Abschluß des Aktionsraumes durch Berge beziehungsweise Mauer miteinander verbunden, werden als ineinander übergehend verstanden. Beim Sinaiticus jedoch wird jedes einzelne Element lokal durch seine Eigenfarbe begrenzt vor spannungslose helle und vollkommen flächige Farbe gesetzt.

Will man den figürlichen Habitus der Evangelistengestalten charakterisieren, fallen—gegenüber dem schlanken, großen, durchaus manieristisch behandelten Johannes und dem fast kerzengerade aufrechten, aber normal proportionierten Matthäus unserer Blätter—die eher untersetzten, fast immer bucklig gekrümmten und zu Fülle neigenden, einander ähnlichen Figuren des Sinaiticus 165 auf.

Beim Apparat der Binnenzeichnung und der Lichter auf den Gewändern zeigen unser Blatt und der Sinaiticus beim Johannes oberflächliche Ähnlichkeit in der Verwendung balkenartiger Lichter. Man sucht jedoch beim Sinaiticus vergebens spontan gesetzte Lichtpunkte. Dagegen werden die Motive verkleinert und mehrfach nebeneinander auf denselben Körperteil gesetzt. Diese akademische Sequenzierung trägt viel zum unstrukturiert-blasigen Erscheinungsbild der Sinaiticus-Evangelisten bei. Dagegen ist bei unseren Blättern der Apparat der Lichter nicht nur stark in der Größe differenziert, sondern insgesamt sparsamer eingesetzt. Dies läßt den Schattenpartien und damit den Lokalfarben freieren Raum, führt aber auch zu einer stärkeren Strukturierung der Figur insgesamt.

Wir dürfen als sicher annehmen, daß die beiden Maler zwar—was Matthäus und Johannes betrifft, und nur diese beiden können wir direkt vergleichen—auf ein ähnliches, wenn nicht das gleiche, Musterbuch zurückgreifen, ihre Malweise und damit ihr Stil jedoch einer jeweils vollkommen anderen Auffassung folgt. Das eher blaß und kalligraphisch wirkende akademische Ideal des Sinai-Malers ist dem 15. Jahrhundert durchaus angemessen, während der dynamische und spontan wirkende Vortrag hochpalaiologischen Stils auf den hier vorgestellten Blättern nicht durch über ein Jahrhundert von dessen Blütezeit getrennt werden kann. Wir vermuten, daß sie um oder bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind.

Die Gruppe des Lavra-Codex A 113 und—mehr noch—des E 140 sowie der beiden Clark-Blätter bereitet die Auffassung des Malers von Sinai 165 bereits vor und ist vermutlich in der zweiten Hälfte beziehungsweise bereits gegen 1400 entstanden. Dies im Einzelnen aufzuzeigen kann aus Platzgründen hier nicht mehr dargelegt werden. Aus gleichem Grund muß eine Untersuchung des Zusammenhangs mit Evangelistenbildern aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, beispielsweise des Pantokratoros 47, vorläufig unterbleiben.

Die Persönlichkeit unseres Malers, die wir bei genauer Beobachtung so klar erkennen können, muß uns zum Schluß noch auf ein anderes Thema bringen: Er ist impulsiv, direkt im Vortrag seiner Mittel und geht dabei im "finish" großzügig über ihm unwichtig Erscheinendes hinweg, konzentriert sich auf das ihm Wesent-

liche. Er ist sich seiner Mittel wie deren Wirkung und seines Stils sicher. Wir haben aus diesem Grund noch einen eher unmittelbaren denn mittelbaren Zusammenhang mit dem ebenso eindringlichen wie elitären Manierismus der Zeit um 1320 zu erkennen vermeint und damit unsere Datierung begründet. Der absolut sichere und spontane Vortrag, der jeder kalligraphisch ziselierten Miniaturmalerei abhold erscheint, zusammen gesehen mit den bei der Binnenzeichnung zu beobachtenden Ritzungen legt uns nahe, in ihm einen Künstler zu sehen, der vor allem auf dem Gebiet der Wandmalerei gelernt hat und dem die rasche, skizzierende und entschlossene Malweise mit der notwendigen Beschränkung auf Wesentliches und auf auch aus der Entfernung Wirksames zur zweiten Natur geworden ist. Darüber hinaus zeigt das bewußte Umgehen mit dem sich wölbenden Pergament bei reichlicher Verwendung von Malmittel zusammen mit sich überlagernden Farb- und Lasurschichten einen auch im Umgang mit den Materialien der Miniaturmalerei ziemlich erfahrenen Mann. Daß die Buchmalerei in der palaiologischen Zeit nicht mehr die Domäne eigener Miniaturisten-Werkstätten gewesen ist, hat Hans Belting vor längerer Zeit bereits aufgezeigt.[24] Unsere beiden Blätter sind dafür ein vorzügliches Beispiel. Mit den herzlichsten Glückwünschen seien sie hier Kurt Weitzmann zur Ehre vorgestellt, der—wiederum wie so oft—als einer der ersten der Erforschung der spätbyzantinischen Buchmalerei das Tor geöffnet hat.

Ludwig-Maximilians-Universität
und Reallexikon zur byzantinischen
Kunst, München

[24] Belting, *Illuminerte Buch* (wie in Anm. 5), 11ff.

1. München, Privatbesitz. Matthaios

2. München, Privatbesitz. Johannes

On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant

ELISABETH REVEL-NEHER

SINCE the fifth century, depictions of the Ark of the Covenant were integrated into Early Christian and Byzantine biblical illustration cycles. The earliest examples of this are the Joshua panels of the mosaics in Santa Maria Maggiore in Rome, followed by illustrated manuscripts of the Septuagint, some of which were based on a sixth-century model, such as the *Christian Topography* of Kosmas and the Octateuchs. However, in Jewish iconography the Ark appears on the facade of the Temple as early as the second century,[1] in the first phase of a figurative art combining religious, national, and eschatological symbols. This earlier occurrence should, in my opinion, raise once again the question of the hypothetical models of the Byzantine iconography of the Ark. Did they influence the development of the theme? Can the models of these Byzantine depictions be traced? Should they be traced to Jewish art? And are there any grounds for suggesting an iconographic continuity between the hypothetical Jewish models and the Byzantine iconography of the Ark of the Covenant?

In the light of Kurt Weitzmann and Herbert L. Kessler's recent, inspiring book, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*,[2] I would like to offer here some additional remarks on this question, in the hope that they will add a few tesserae to the marvelous mosaic reconstructed by the authors.

The motif of the Ark of the Covenant may well be called a central, special, even unique[3] theme in Jewish and Byzantine art. Its meaning is deeply rooted in biblical texts: the injunctions of God to Moses (Exodus 25:8–22), the building of the Tabernacle and its furnishings by Bezalel (Exodus 37:1–9), and the construction of the Temple (1 Kings 6:23–28). From the precise accounts in these verses we learn about the form of the Ark, its decoration with two attached cherubim, its location, and the history of its peregrinations. Its iconography in both Jewish and Byzantine art is based on these biblical passages, read literally and interpreted visually.

But it is the symbolic meaning of the Ark that sets it apart and gives it so much importance. One cannot forget that it was built not as an object of adoration, nor as the statue or the throne of a god, much less as a representation of that god himself, but as a sign—the Sign of Meeting. It was placed in the inner, closed part of the Sanctuary, the Holy of Holies, where Moses was called (Exodus 25:21–22), Aaron was told he could enter only upon convocation (Leviticus 16:2), and, subsequently, only once each year, at the most intense moment of Yom Kippur, could the High Priest, after lengthy rites of purification, approach to ask forgiveness on behalf of the whole people.[4] The Ark was a closed box that contained a few items, all of which bore witness to specific moments of the Reunion and Covenant between God and his people: the tablets of the Law, the

[1] In my opinion, the Bar Kochba tetradrachm shows nothing else but the Ark of the Covenant inside the Temple facade: E. Revel-Neher, "L'alliance et la promesse: Le symbolisme d'Erets-Israel dans l'iconographie juive du Moyen-Age," *Jewish Art* 12/13 (1986/87), 135–146; and "Some Remarks on the Iconographical Sources of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes," *Kairos* 32/33 (1990/91), 79–97.

[2] K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990).

[3] The menorah appears earlier in Jewish art, at the end of the first century B.C.E. See D. Sperber, "The History of the Menorah," *JJS* 16 (1965), 135–159; L. Yarden, *The Tree of Light. A Study of the Menorah, the Seven-Branched Lampstand* (London 1971); B. Narkiss, "A Scheme of the Sanctuary from the Time of Herod the Great," *Journal of Jewish Art* 1 (1974), 6–15; D. Barag, "The Menorah as a Messianic Symbol during the Late Roman and Byzantine Periods," in *Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies, Jerusalem 1985* (Jerusalem 1986), vol. I, 59–62 (in Hebrew).

[4] *Mishna Yoma*, 5:1–3. See E. Revel-Neher, *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le signe de la rencontre* (Paris 1984), 34–35.

jar of manna, the flowering rod, and the first Torah scroll.[5] This unique object was thus a sign of a symbolic meeting: the Meeting of God, his people, and his land.[6] The facts that the Ark was the only sacred cult object of the Temple that played no active role in the liturgy and was not taken as spoil by the Babylonian conqueror[7] or the Romans also had a symbolic meaning of great importance. The Ark disappeared at the time of the destruction of the first Temple, in 586 B.C.E.; in the second Temple only a stone remained to mark its place.[8] It never reappeared and was never replaced; moreover, it was not meant to be made anew, even in messianic times.[9] Always hidden or covered,[10] no artist could have seen it to make a copy.[11] Since its meaning was deeply rooted in the prophecies of return and the eschatological hopes of the Jewish people, its translation into pictorial terms involved more than a literal image. It expressed the continuity of the history of the Jewish people, the unending bond of the Covenant with the Lord. This message was understandable only to the Jews, who would know its roots, connotations, and messianic significance.[12]

The Byzantine images of the Ark appear in a variety of theological contexts, as pictorial interpretation of the Septuagint, cosmological speculation, and, later, as Christological or Mariological commentary.[13] Despite these differences in interpretation, however, the formal type remained remarkably consistent. Another look at these points of continuity and consistency and at the features common to Jewish and Byzantine iconography may bring us closer to a reconstruction of the depictions used as models by Byzantine artists.[14]

In the mosaic panels on the walls of the nave in Santa Maria Maggiore,[15] its earliest appearance in Christian art, the Ark is represented in the cycle of Joshua as a flat casket borne by the Levites. It may have been based on the *sedes gestatoria*, and this may have determined its form. But the biblical text which gives the measurements of the Ark suggests a rectangular shape, exactly the form of the Ark in the Jericho episode in Santa Maria Maggiore. This form does not seem to appear in ancient Jewish art and is very scarce in Byzantine art. It reappears again, however, at least once, in the twelfth-century *Homelies* of Jakob Kokkinobaphos, where the cherubim are added to the formal composition.[16]

After this, only two forms appear consistently in Byzantine iconography, and both can be traced to the two Jewish traditions of the shape of the Ark. The first type is found in the *Christian Topography* of Kosmas,[17] where it accompanies the explanation of the author's cosmological theory, which is based on the building of the Tabernacle by Moses according to a divine model. This type, which is identical to the depictions of the Ark in the Octateuchs,[18] but only those in the miniatures illustrating the Pentateuch cycles, shows an essentially square structure with a rounded top.

The second type occurs in the miniatures of the cycle of Joshua in the Octateuchs, in the Vatican Book of

[5] Exodus 40:20, 16:33–34; Numbers 17:25–26; Deuteronomy 31:24–26.

[6] A. Neher, *Clefs pour le Judaisme* (Paris 1977), 99–108; Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 26, 42–43.

[7] 2 Kings 25:13–17; Jeremiah 52:17–23.

[8] *T. Jer.*, Yoma 5,3, Taanith 2,1; Shekalim 6,1; *T. Bab.*, Yoma 21b, 52b, 54a. See Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 34–38 for complete references.

[9] Jeremiah 3:16. For rabbinical commentaries on this verse, see Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), "La clé de Jérémie," 40–44. Kessler's identification of the lower right individual panel of Dura as a representation of the prophet Jeremiah is undoubtedly proven correct by these texts: H. L. Kessler "Prophetic Portraits in the Dura Synagogue," *JbAC* 30 (1987), 149–155.

[10] The dividing curtain, *parokhet* (Exodus 26:31–32), in the Tabernacle and later in the Temple separated the two parts of the Sanctuary, the Holy and the Holy of Holies. On the way to Canaan, the Ark preceded the people of Israel: it was covered by the *parokhet*, a *tahash* skin, and a cloth of sky-blue wool (Numbers 4:5–6). The *parokhet* thus had the additional task of covering the Ark (the other objects were covered only by *tahash* skin and blue wool cloths [Numbers 4]). This means that, even at the time of its existence, nobody could see the Ark: only its shape beneath the covers would have been visible.

[11] No other Temple object had the same fate. The menorah and the shewbread table are depicted on a coin of the last Hasmonean king, Mathatias Antigonos (A. Kindler, *Coins of the Land of Israel* [Jerusalem 1974], 26), and a plaster fragment from Jerusalem (N. Avigad, "Excavations in the Jewish Quarter of the Old City of Jerusalem, 1969/70," *IEJ* 20 [1970], 1–8). They also appear together on the Arch of Titus, depicted after the triumphal procession in Rome.

[12] Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 43–44. See Kessler, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 167–173, and, more particularly, 157: "it is a closed message, available only to those who could decipher the emblems and to whom the promises of God's covenant remained undiminished."

[13] Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 45–61, for references to Byzantine patristics and liturgy.

[14] Kessler, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 165, accepts the fact that "pictorial model books could have been employed."

[15] B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom* (Wiesbaden 1975).

[16] Paris, Bibl. Nat. gr. 1208, fol. 181v, H. Omont, "Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques," *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits a peintures* 11 (1927), 21, pl. 32; Vatican, gr. 1162, fol. 133v. I. Hutter's study (University of Vienna) was not published.

[17] *Cosmas Indicopleustes, Topographie chrétienne*, introduction, critical text, translation and notes by W. Wolska-Conus (Paris 1968). Recently, W. Wolska-Conus, "La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes: Hypothèses sur quelques thèmes de son illustration," *REB* 48 (1990), 155–191; Revel-Neher, "Some Remarks" (as in note 1).

[18] Vat. gr. 747 (eleventh century); Istanbul, Seraglio, cod. 8; Vat. gr. 746; Smyrna Octateuch (the last three from the twelfth century); Athos, Vatopedi 602. See I. Hutter, "Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus Graecus 747," *JÖB* 21 (1972), 139ff.; R. Stichel, "Ausserkanische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testamentes," *RQ* 69 (1974), 172; J. C. Anderson, "The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master," *DOP* 36 (1982), 83ff.; J. Lowden, "The Production of the Vatopedi Octateuch," *DOP* 36 (1982), 115. For a complete bibliography, see Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 10–11; E. Revel-Neher, "The Opening Double Pages of the Sephardi Bibles and Their Relationship to Byzantine Manuscript Illumination,"in *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies, 1993* (forthcoming).

Kings, and in the Joshua Roll. The earliest example seems to be in the *Sacra Parallela*, where it appears with quotations from Exodus and the books of Samuel (in the Septuagint, Kings 1 and 2). The same type reappears later in the Mariological cycles of the fourteenth century, such as the frescoes of the Kariye Camii in Constantinople. In these cases, the Ark takes the form of a closet or shrine with a gabled roofed.

Many of the depictions cited above have been published, sometimes without any examination of the iconography of the Ark. I would like to reopen the discussion by using a few lesser-known examples and emphasizing some details whose importance cannot be ignored. The earliest appearance of the round-topped structure in Byzantine art seems to be in the *Christian Topography*. Wanda Wolska-Conus showed the differences between the manuscripts and their divergent textual and iconographic traditions.[19] Aside from the formal confusion[20] between the Tabernacle and Ark, which is still unclear, the form of the Ark is constant. Kosmas used only the first type and did not, for obvious reasons,[21] try to introduce another form. The round-topped square is a replica of the symbol of the universe and, for that matter, proof of the biblical and theological roots of Kosmas's own theory. The square frame is clearly topped by a semicircular lid, for example, in fol. 48r of Vatican cod. gr. 699 and fol. 82v of Sinai 1186. Two details of the Vatican and Sinai miniatures distinguish the Ark from the universe. In the middle of the square, a kind of opening is drawn: two paneled doors separated by a thin column. Even if the colors and forms differ in the two depictions, they both definitely show a box in which something could be contained. Over the Ark hover the cherubim, or what is meant to indicate biblical cherubim: hybrid creatures with four wings, at the center of which are a human head, a lion's head, and an eagle's head, as well as hands. The cherubim are linked by interwoven wings covered with eyes.[22] In fol. 86v of the Sinaiticus, the tribes are represented by soldiers grouped in twelve frames surrounding Moses, Aaron, and the Levites around the Tabernacle Ark, showing the same form as the Vatican miniature, but as an enclosed unit. Fol. 89v of the Sinai manuscript shows the Ark crossing the river Jordan, carried by the Levites on poles passed through four rings on its side.[23] The Ark here has the shape of a round-topped square with paneled doors in the middle of its face, but no cherubim are represented.

The Octateuchs, specifically the miniatures of the Pentateuch cycle, also offer some variations in detail which must be pointed out. Apart from repeating the basic scheme of the round-topped square and the cherubim (e.g., Vatican gr. 747, fol. 106r; Vatican gr. 746, fol. 231; Seraglio cod. 8, fol. 234), they also present two series of miniatures with interesting variations. One shows an elaborate scene rightly compared by Weitzmann with the Tabernacle panel of Dura.[24] At the left side stand Aaron and Moses (or a Levite) looking at each other; they form a pendant to the menorah on the other side of the Ark. Two sacrificial animals flank the Ark in a symbolic procession. The doors on the front panel of the Ark are smaller and have a decorative motif above, either a tree(?) or a semicircular tympanon. In one case, fol. 333r of the Seraglio codex, the rings for the carrying poles are distinctly shown on the face of the Ark. The cherubim do not touch each other but are drawn apart and pushed toward the corners of the scene, with the lowest tips of their wings remaining close to the top of the Ark. The most important feature here is the structure that appears between the cherubim above the Ark: a ciborium with three or four columns, resulting in the Christianization of the whole composition.[25] While there is no biblical textual basis for this addition, it has, of course, a very obvious meaning: the Divine Presence, the *She'kinah* that spoke to Moses from between the cherubim (Exodus 25:21–22), is replaced and the cherubim pushed apart by a representation of the Christian church. It is essential to note that, even with this heavily symbolic alteration, the form of the Ark itself remains the same.

Yet another scene is represented in the Pentateuch cycle of the Octateuchs that has no counterpart in the *Christian Topography*. Fol. 210 of Vatican gr. 747 (Fig. 1) and fol. 427 of Vatican gr. 746 (as well as the Smyrna and Seraglio Octateuchs) show Moses depositing a scroll inside the Ark. This scene is of the utmost importance for a better understanding of the iconography of the Ark. The miniature illustrates the text of Deuteronomy 31:24–26, in which Moses is told to place the Torah scroll he had completed "on the side of the Ark of the Covenant of God." Moses is shown before the Ark, which is depicted with one door clearly open. Holding the scroll in his right hand, he is about to deposit it in the Ark. The miniatures not only maintain the basic formal scheme for the Ark, but also seem to integrate the post-biblical Jewish indica-

[19] Wolska-Conus, *Cosmas* (as in note 17), vol. I, 53–58, 62–86.

[20] Wolska-Conus, "Topographie" (as in note 17), 179–185.

[21] His theory, in books IV and V, is based on the relation between the division of the Tabernacle into two parts and the same division of the universe into two spaces.

[22] The tetramorphic cherubim, very different from the Tabernacle cherubim, come from the combined influences of Ezekiel 1:5–13 and Revelations 4:6–8.

[23] Exodus 25:12–15. K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I, *From the Ninth to the Twelfth Century* (Princeton 1990), 57f., fig. 153. The cherubim should have been on the four corners and not on the face of the Ark, which causes problems of perspective and stability in that miniature.

[24] Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 62.

[25] Ibid., 59, 62.

tions about the placement of the Torah inside the Ark itself.[26]

A single shape is thus used for the Ark in both Kosmas's *Christian Topography* and the Pentateuch scenes of the Octateuchs, sometimes with cherubim, sometimes without. It can be accentuated by the strongly Christian element of a ciborium placed above it, or, in some cases, even a cross (Fig. 2: Vatican gr. 746, fol. 281r). It can also follow a later Jewish interpretation rooted in rabbinical commentaries.

The second Byzantine type, which also occurs in the Octateuchs, shows a clear-cut change of formula within the same manuscript. In the Joshua cycle, the depictions of the Ark in the Jericho scenes and the crossing of the Jordan River can be traced to one formula, in which the Ark has the form of a gabled shrine placed on a flat base, which the Levites bear on their shoulders. This is the case, for example, in Vatican gr. 747, fols. 218v and 219r (Fig. 3); Seraglio, fol. 477; and Vatopedi 602, fol. 344. This new form appears consistently throughout the other scenes of the cycle. Fol. 218v of Vatican gr. 747 might indicate a slight hesitation in the choice of the formula: the Ark is draped with a pleated fabric that partially covers it, suggesting that the shrine has a rounded top. Could this miniature be indicative of confusion or hesitation on the part of an artist confronted with two different types and not able or willing to distinguish between them clearly? This miniature can be compared with Vatican Reg. gr. 1, fol. 85v, where the form of the Ark borne on the shoulders of the Levites similarly hesitates between a rounded top (of which only the front remains) and a sharply gabled roof, depicted lengthwise.[27]

The same shape for the Ark borne by the Levites appears in the Joshua Roll (Fig. 4).[28] As in the Octateuchs, the flat base is decorated with pearls, dots, and gems, and the long, gabled shrine is divided in two by bands decorated with a dotted pattern. The most important detail here, however, is the fact that the face of the Ark shows three figures.[29] This additional motif may represent the Deesis, as has already been suggested, or the Trinity, as suggested by Origen's allegorical interpretation of the cherubim and the cover.[30] In any case, it was deliberately added to the scheme of the Ark shrine in order to emphasize its Christological meaning. This image of the Ark, which occurs in a scene where all the other details are taken from the biblical narrative, shows a form which has no basis in the biblical text, and in fact clearly contradicts it. Moreover, the figurative additions, which are not related to the text, demand an interpretative explanation outside the biblical narrative: a Christian commentary seems to be the reason for this representation.

The shrine-shaped Ark, which appears in numerous other examples in Byzantine art, goes back to the marginal miniatures of the *Sacra Parallela*,[31] where it is not placed on a base but stands on its own (fol. 369r) or is deposited on a carriage drawn by oxen (fol. 213r). In both cases the Ark is a rectangular closet with a sharp gabled roof[32] seen frontally, not in an oblique view as in the Octateuchs and the Joshua Roll. This switch from one angle of representation to another occurs in later depictions, such as the Vatican Book of Kings,[33] in the miniatures of Uzzah (fol. 45v), and in the entry of the Ark into Jerusalem (fol. 46), where the frontal gabled Ark is borne on a carriage. Its shape is best understood in the miniature of fol. 47v (Fig. 5), where David appears twice: standing and raising his hands toward the rays emanating from heaven, and in proskynesis before the Ark. Seen from the front, it is a large, slightly elongated square structure topped by a gable. In the middle, on its central axis is one cherub with four crossed wings. This is not the place indicated for the cherubim by the Bible, but the artist seems to suggest one cherub on each side of the Ark.

The Vatican Psalter gr. 752[34] reproduces a very similar form, basically in the shape of a little house with a gabled roof (e.g., fols. 3, 7r and v, 277); however, no cherubim are added. The Pantokrator Psalter gr. 61[35] reduces this basic shape to the form of a reliquary or a

[26] Deuteronomy 31:24–26; *T. Bab.*, Batra 14a. There is a debate on this matter: was the scroll placed on a piece of wood projecting from the Ark, or inside it, along with the tablets of the Law?

[27] For a complete bibliography, see now the facsimile edition from the Vatican Library, *Die Bibel des Patricius Leo: Codex Reginensis Graecus 1 B* (Codices e Vaticanis Selecti 75) (Zurich 1988). This edition does not include the introduction written by P. Canart and S. Dufrenne; the translation of the French into German contained some serious errors and the authors asked for its withdrawal. A volume of commentary is in preparation.

[28] K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance* (Princeton 1948).

[29] At Santa Maria Maggiore there may have been an ornamented medallion on the long side of the Ark. See Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 149.

[30] Weitzmann, *Joshua Roll* (as in note 28); P. Huber, *Bild und Botschaft* (Zurich 1973). Origen, Fifth and Tenth Homilies on Numbers: *Homélies sur les Nombres* (Sources chrétiennes) (Paris 1957), 111–118, 182ff.; Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 51, 175.

[31] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923* (Princeton 1979).

[32] On fol. 335v, Bezalel stands before the Ark. There may be here a conflation or a confusion between the two traditions: the roof is a synthesis of a low gabled form and a round-topped form. The two doors on the front of the structure are an addition to the scheme.

[33] J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois. Vaticanus Graecus 333* (Paris 1973); K. Weitzmann "Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustrationen des Alten Testamentes," in *Mullus: Festschrift Theodor Klauser* (Münster 1964), 401–415, reprinted in English in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. Kessler (Chicago 1971), essay IV.

[34] E. T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. III, *Psalms and Odes*, part 2: *Vaticanus Graecus 752* (Princeton 1942).

[35] S. Dufrenne, "Une illustration 'historique' inconnue du Psautier

pyxis standing on an altarlike table, over which hover cherubim closely resembling those of the Octateuchs or the *Christian Topography*.[36]

The Mariological cycles of the fourteenth century make use of the twelfth-century representations of the Ark. Strikingly, the frescoes of the parekklesion in the Kariye Camii in Constantinople seem to be copied from the depictions of the Joshua Roll or the Joshua scenes in the Octateuchs.[37] The scene of the Ark entering the Solomonic Temple shows the Levites heavily loaded with a low structure crowned by a gabled roof, which sits directly on the shoulders of the bearers, rather than on a base. In the scene of the deposition in the Holy of Holies, the Ark is being set on an altarlike table covered by a cloth. The typological association in Byzantine liturgy between the presentation of the Virgin and the consecration of the Temple is the main focus of this depiction, emphasized by a ciborium crowning the altar table and by two cherubim placed at the back of the Ark. The Mariological meaning of these two depictions is increased by a medallion shown on the triangular face of the Ark, and another on the cloth covering the table, the latter showing clear traces of an image of the Virgin.

The Ark deposited on the Christian altar, shown as a covered table, appears in many other fourteenth-century depictions,[38] for example, in the church of the Holy Apostles of Thessalonike, the church of the Theotokos in Gračanica, Lesnovo (Fig. 6), St. Clement of Ohrid, and St. Nicholas in Curtea-de-Arges (Fig. 7). The small, shrine-shaped Ark featuring a gabled roof is placed in the center of the table among other liturgical objects with one or two four-winged cherubim over it. It is shown obliquely, as in the Octateuchs and the Joshua Roll. The medallion on the long side or the triangular face of the Ark is decorated with a bust of Mary.[39]

The gable-topped form of the Ark, the second main Byzantine tradition, has clear symbolic connotations. The variations in the height, length, or presentation seem minor compared to the iconographic additions: the three figures on the face of the Ark, meant as a Christological interpretation, and the Mariological allegories based on the parallels drawn by Byzantine liturgy between the biblical Ark and the life of Mary. This second type seems to have been based on shrines, reliquaries, and other liturgical objects, and thus has been associated with Christian parallels. This issue must now be reexamined.

The round-topped frontal structure is the earliest depiction of the Ark in Jewish art. It appears for the first time on a tetradrachm of the second revolt against the Romans in 132–135 C.E. (Fig. 8). Within the facade of the Temple, instead of the statue of the god or the emperor,[40] the Ark is shown frontally, on two feet, with a top rounded at both sides.[41] This image was deliberately chosen to express the aims and hopes of Bar Kochba and his men.

In the Dura Europos synagogue, in both the narrative panels and the composition over the Torah shrine,[42] the Ark is identical to this second-century depiction: a round-topped structure to which doors are added. An object of utmost holiness, it had disappeared seven centuries before the Bar Kochba coin, eight centuries before the Dura synagogue, and would not reappear even in messianic times. The core of its meaning, and of Bar Kochba's message, is the promise of the eternalness of the Covenant and of the Return. After the disappearance of the Ark during the fall of the Temple, the promise of return was fulfilled at the end of the first exile: the Temple was rebuilt and there was no need for a new Ark. According to the prophecy of Jeremiah, the return of the Jewish people was equivalent to the symbolism of the Ark. Thus, the destruction of the second Temple followed by the exile and loss of Jewish sovereignty over the land led to the same hope: that the Jewish people would be gathered together again and the Temple restored. No one could understand this message unless he were aware of all its implications.[43] It was used on the coin in a pagan context. Over the Torah shrine in Dura, it may be a refutation of the Christian argument about the fall of Israel.[44] Its full significance is hidden inside

---

du Mont Athos, Pantocrator, no. 61," *CahArch* 15 (1965), 83–95; E. Revel-Neher "La double-page du Codex Amiatinus et ses rapports avec les plans du Tabernacle et du Temple dans l'art juif et l'art byzantin," *Journal of Jewish Art* 9 (1982), 6–17.

[36] In the Carolingian Bible of San Paolo fuori le mura, the Ark appears with this shape in the opening pages of Leviticus, Numbers, and Joshua. On fol. 32v, for example, it is a small, gable-roofed shrine with the poles attached and set on a base, which in turn rests on an altarlike table. Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 163–164.

[37] S. Der Nersessian, "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion," in *The Kariye Djami*, vol. IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. A. Underwood (Princeton 1975), 305ff. For the scenes with the Ark, see 228–343, figs. 454–460.

[38] A complete list and a detailed analysis of these formulations will appear in the second volume of my book on the iconography of the Ark, *L'Arche d'Alliance dans l'art byzantin et ses sources juives, du XIe au XVe siècle* (forthcoming).

[39] A scene of *depositio* is also depicted in the slightly later frescoes from Dochiariou: G. Millet, *Monuments de l'Athos*, vol. I, *Les peintures* (Paris 1927), pl. 219:2.

[40] For coins depicting temple facades, see J. P. C. Kent, *Roman Coins* (London 1978), pls. 87:305, 125:453, 133:505.

[41] Kindler, *Coins* (as in note 11), 58–61; Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 75–80; L. Mildenberg, *The Coinage of the Bar Kokhba War* (Aarau 1984), 33–43. The two points on its face may be the ends of the poles.

[42] Kessler, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 154–157.

[43] Kessler, in ibid., 178; and my own conclusions in "Some Remarks" (as in note 1).

[44] M. Simon, *Verus Israel. Études sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'empire romain, 135–425* (Paris 1964), 87–124; idem, "Retour du Christ et reconstruction du Temple dans la pensée chrétienne primitive," *Revue d'histoire judéo-chrétienne* (Paris 1962), 9–20; Kessler, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 178–181.

the image, and the shape of the Ark itself is part of its symbolism as well as of its meaning. The form is not only a pictorial detail but a significant ensemble.

The meaning of this theme is identical on the Bar Kochba coin, over the Torah shrine of Dura, and—at approximately the same time—on the walls of the catacomb at Beth She'arim.[45] In Syria and Galilee the message was unified by the use of the same iconographic elements, the same form of the Ark inside the Temple. The round-topped structure also appears on a lintel fragment of the synagogue in Capernaum.[46] In all these cases, the cherubim are missing.[47] This does not prove that there is an allusion to the cherubim in the Temple of Solomon which stood on the two sides of the Ark, as I previously thought.[48] In fact, the cherubim exist and indeed are included in these depictions: the round top, which owes nothing to the biblical measurements, is a suggestion of the form of the touching wings of the cherubim. The Ark, it must be stressed again, was never seen; and when it was taken on the journey to the Land and Jerusalem, it was concealed by three different covers which completely hid it. According to the biblical description,[49] it was a flat rectangle on top of which the cherubim stood facing each other, with their wings touching above. When covered, it would have looked like a round-topped structure. This is exactly the form of the covered Ark in the Dura Jeremiah panel.[50]

These hidden cherubim, included as part of the overall structure of the covered Ark, were, of course, not understood by the Byzantine artist. The apparent omission of this element of the Jewish depictions had to be corrected, and this is precisely why the cherubim were added to the miniatures of the Octateuchs and the *Christian Topography*. The rounded form of the Ark, which included the cherubim in the Jewish formulation, was taken over in Byzantine iconography with the added detail of Christianized cherubim, for which there is no parallel in early Jewish art. They appear for the first time in the sixth-century mosaic of Beth Alpha,[51] and after that in the fragments of the tenth-century St. Petersburg manuscripts.[52] There they are drawn in the non-anthropomorphic form of birds or leaves on the two sides of the Ark. Cherubim with human faces[53] appear only on the opening pages of the medieval Bibles,[54] standing on the lid of the Ark. By the time they are depicted independently, following the additional indications of rabbinical commentaries, the Ark in Jewish art is no longer a rounded structure, but a flat drawing of square or rectangular shape, sometimes divided in two (Fig. 9).[55] In Christian art, this is precisely the shape of the Ark being taken without a cover into the battle of Jericho in the Joshua cycle of Santa Maria Maggiore. It also appears on the frontispiece of the Homily for the Presentation of Mary, in fol. 133v of the Kokkinobaphos manuscript, Vatican gr. 1162.

The second type, which is later, was related to the symbolic parallelism between the biblical prototype and its synagogal counterpart, the Torah shrine.[56] The form chosen for it is that of a closet or book cabinet, as known in the ancient world.[57] Because there were no cherubim to be depicted on it, the top is gabled. This type can be seen on another lintel at Capernaum[58] and on examples of gold glass from Rome,[59] sometimes open and showing the scrolls on the shelves inside. Mosaic pavements of the fourth to the sixth century sometimes combine the two shapes in a sort of double symbolism, adding a conch or an arch inside the gabled top.[60]

[45] B. Mazar, M. Sowa, B. Lifschitz, and N. Avigad, *Beth-She'arim. Final Report*, vols. I–III (Jerusalem 1972); Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 90–96. Rabbi Juda ha-Nassi was buried there in 217: S. Saphrai, "Beth-She'arim in Talmudic Literature," *Eretz-Israel* 5 (1958), 206–212.

[46] E. L. Sukenik, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece* (London 1934); Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 117–119.

[47] Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 57.

[48] Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 79.

[49] Exodus 25:10: "They shall make an ark of shittim wood, two and one-half cubits long, one cubit and a half wide and one cubit and a half high." Exodus 25:17: "And make a cover of pure gold, two and one-half cubits long, one cubit and a half wide." A model of the Ark can be found in M. Levin, *Melekhet ha-Mishkan* (Tel Aviv 1968). See Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), fig. 1.

[50] Kessler, in Weitzmann and Kessler, *Frescoes* (as in note 2), 172–173.

[51] E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha* (Jerusalem and London 1932); additional bibliography in Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 126–131, and, more specifically, for the eschatological symbolism of the mosaic, 129–130. See also eadem, "Le baton d'Aaron: Eschatologie juive et typologie chrétienne," in *Studies on the Slavo-Byzantine and West European Middle Ages, in Memoriam Ivan Dujčev*, vol. II (forthcoming).

[52] B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts* (Jerusalem 1969), 42; and his forthcoming book on the Jewish fragments in St. Petersburg, with a complete bibliography.

[53] Exodus 25:18–20. Rashi, on this text, states that the cherubim had small children's faces. If the people of Israel obeyed the divine will, the cherubim's faces were turned toward each other; if not, they looked toward the inside walls of the sanctuary (*T. Bab.*, Batra 99a).

[54] E.g., Parma, Bibl. Palat. 2668; Paris, Bibl. Nat. heb. 7; Copenhagen, Kong. Bibl. Hebr. II; Modena, Bibl. Estense Or. 90 and Or. 26; Parma, Bibl. Palat. 2819–2821; etc. See C.-O. Nordström, "Some Miniatures in Hebrew Bibles" in *Synthronon. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples* (Paris 1968), 89–105. A study of these pages will appear in my forthcoming book, *L'Arche d'Alliance dans l'art byzantin* (as in note 38).

[55] The two tablets of the Law are stressed as such by the first words of each commandment inscribed inside the frame. The cherubim are drawn on top of the cover and between them appear the words "the cherubim shielding the cover with their wings."

[56] Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 38–40.

[57] For examples, see Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 196–200, figs. 95–103. The same form is used in the Amiatinus Ezra miniatures, Florence, Bibl. Laur., Am. I c. 5 (ibid., fig. 88) and the Lorenzo mosaic in the Mausoleum of Galla Placidia in Ravenna (fig. 89).

[58] Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 118, fig. 45.

[59] Ibid., 102–108, figs. 20–28.

[60] E.g., Hammat-Tiberias, Susya, Beth Shean, or Beth Alpha. Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 120–131, figs. 48–53.

Taken over into Byzantine iconography, this form appears as early as the miniatures of the *Sacra Parallela*, Paris, Bibl. Nat. gr. 923. Afterwards, it is clearly associated with typological and Mariological connotations. It may very well have the same liturgical associations in Christian iconography that it has in Jewish depictions.

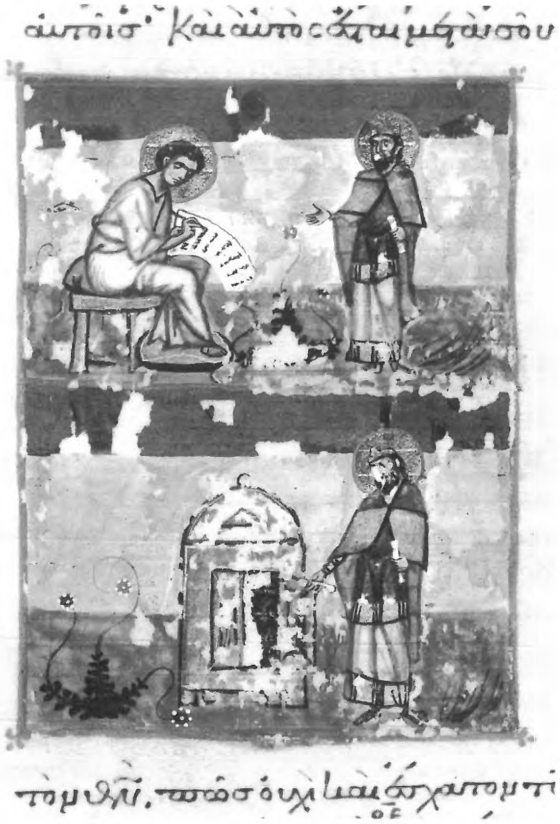
The main question remains: when and how did the changes occur? Obviously, the first type was taken over from Jewish iconography. But the depiction of the cherubim did not belong to the archetype. A misunderstanding of the sophisticated eschatological meaning of the formula resulted in the addition of the cherubim to the original rounded structure of the Ark in Byzantine art. The second tradition is a little later in Jewish art and does not appear during the second century. But some of the dipinti in Beth She'arim[61] already give sketchy renditions of the open gabled Torah shrine (Fig. 10). When appropriated by Byzantine iconography, it occurs in the illustrations of Joshua and Kings. Does this mean that it must be seen as a later stage in the formative steps of the Byzantine iconography? Is there an independent tradition of the Pentateuch on one side and of Joshua, and perhaps Kings, on the other? Is one of them the original scheme, the other a later addition or change? In other words, were the hypothetical models of different textual origins and dates?

There can be no clear-cut answer. But the consistency of the traditions and the overlap of the types show how widely known the models were. The changes from one formula to another may not have been made in drastic and deliberate stages; however, the existence of the different traditions in Jewish art explains the background of the Byzantine formulas. Representation of the Ark covers a vast field of symbiosis and interaction, from which, one day perhaps, less hypothetical models will emerge more clearly.[62]

The Hebrew University of Jerusalem

[61] Revel-Neher, *Arche d'Alliance* (as in note 4), 92, figs. 13–16.

[62] Answers to some of these questions will be given in my forthcoming book, *L'Arche d'Alliance dans l'art byzantin* (as in note 38).



1. Vatican, cod. gr. 747, fol. 210r

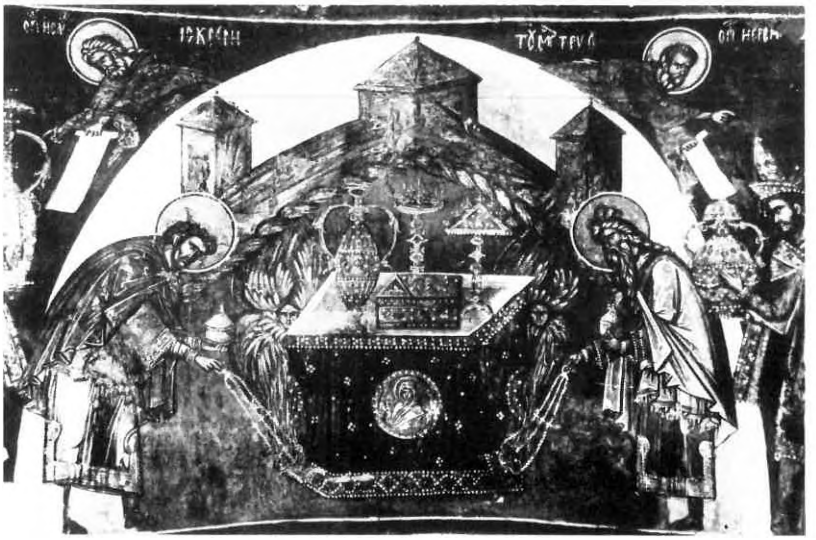
3. Vatican, cod. gr. 747, fol. 219r

2. Vatican, cod. gr. 746, fol. 281r

4. Vatican, cod. Palat. gr. 431, V

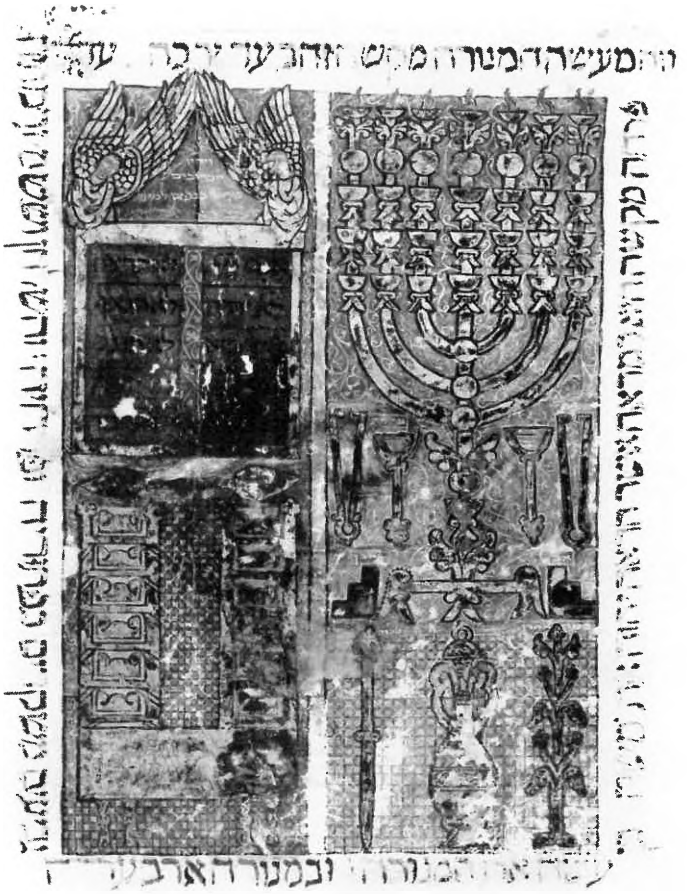
5. Vatican, cod. gr. 333, fol. 47v

6. Lesnovo, church of the Archangel Michael

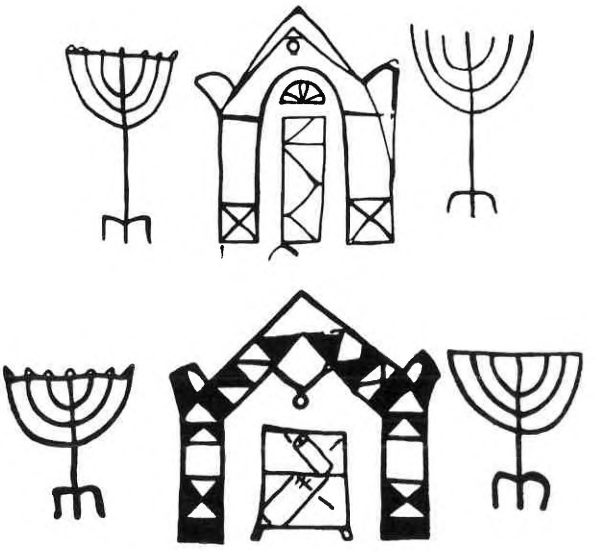


7. Curtea-de-Arges, church of St. Nicholas

8. Bar Kochba coin, 132–135 C.E.



9. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, cod. hebr. II, fol. 11v



10. Beth She'arim catacomb

Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts

GABRIELLE SED-RAJNA

KURT WEITZMANN'S fundamental methodological innovation in the field of the history of the illustrated book opened a new area in the discipline. Within this realm, the investigation of the origins of biblical images was of particular interest to him. It therefore seems appropriate to offer in homage a study of three documents that are related to this theme but do not fall within the area of his research by reason of their date and provenance. The following paper is thus devoted to the biblical iconography of three fourteenth-century Hebrew manuscripts of the Haggadah.

HISTORICAL CONTEXT

To appreciate the value of the evidence offered by these documents, it is necessary to place them in the broader historical context of Hebrew manuscript illustration. The ritual book for the feast of Passover, known by the name Haggadah, appeared in Spain around the middle of the thirteenth century, at about the time when the text of this ritual book was standardized and fixed. This period coincided with the activity of the school of translators working at the court of Alfonso the Wise (1251–1284) in Toledo. A center of intense intellectual activity, Toledo was the gathering point for manuscripts and literary and artistic traditions imported from the Middle East. The first Hebrew manuscripts executed in Toledo clearly show the impact of oriental models on their style and the composition of their decoration.[1] The stylistic influence of oriental models persisted until the end of the thirteenth century.[2] Only during the first half of the fourteenth century did Hebrew book-painting begin to use the style of contemporary late Gothic art, although even then models imported from the East often continued to be used, with only the pictorial language being modernized.[3] The most flourishing period of Hebrew manuscripts in Spain was the fourteenth century, when production increased and, with the support of wealthy families, quality improved. Many new types of manuscripts were produced, including some true "luxury" codices. Among these were the ritual books for Passover eve that appeared in the late thirteenth and early fourteenth centuries; some examples of these are richly ornamented and illustrated.

ILLUSTRATIONS OF THE HAGGADOT

The iconographic program of the Haggadot is composed of two categories of images whose character and origins are clearly distinct. In the first category, illustrations are placed within the text—in the text column or in the margins—and illustrate elements of the text. The illustrations are didactic, representing different ceremonies performed during the feast as well as a very limited number of biblical episodes commemorated by the feast and explicitly mentioned in the text, such as the Exodus of the Hebrews or the Giving of the Law. Each illustration refers to the adjacent text; the relation between image and text is direct and immediate. According to Weitzmann's methodological principles,[4] this arrangement suggests that the illustrations were created ad hoc, when the production of illustrated Hag-

[1] G. Sed-Rajna, "Toledo or Burgos," *Journal of Jewish Art* 2 (1975), 6–21; eadem, "Hebrew Manuscripts from Toledo and Tudela: Creation or Transmission?" in *Abraham Ibn Ezra and His Age* (Madrid 1990), 301–307.

[2] E.g., in the Bible of Perpignan, dated 1299. See Sed-Rajna, "Hebrew Manuscripts" (as in note 1), figs. 6, 7.

[3] C.-O. Nordström, "Some Miniatures in Hebrew Bibles," in *Synthronon. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples* (Paris 1968), 89–105.

[4] K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton 1970), 130ff., 151ff.

gadot became fashionable. Gradually a rather standardized program evolved, which was copied from one manuscript to another with only minor modifications and without affecting the direct relationship and the physical proximity of the text and the image on the page.

The second category of illustrations appeared in only a few manuscripts, or at least few of them have survived. These illustrations consist of continuous cycles of biblical images arranged in chronological order. They are painted on separate quires and appended to the ritual text of the Haggadot, usually at the beginning of the volume. The paintings could be executed either by the painter responsible for the rest of the decoration in the manuscript or by another artist. The most important characteristic of these cycles is that they are totally independent from the text of the ritual. They illustrate biblical episodes that are not related to the feast and to which no allusion is made in the text. Drawing again on Weitzmann's methodology, this separation of the images from the text indicates that the illustrations were created for another text from which they were transferred to the Haggadot. Moreover, comparison of the extant cycles proves that entire cycles, not individual images, were copied from models created elsewhere and for other purposes.

This second group is also characterized by depictions of episodes that contain legendary elements grafted onto the biblical narrative. These legendary elements are based on Jewish literary sources, such as the Targum, an Aramaic translation of the Bible,[5] the midrashic compilations,[6] or the biblical Apocrypha, the use of which has also been attested to in Late Antique biblical cycles, in the Dura frescoes,[7] in the Vienna Genesis,[8] and in works of art belonging to the Cotton Genesis family.[9] Before going further with the analysis of the manuscripts, precise definitions of the technical terms may be useful.

The name of the Passover ritual book, *Haggadah*, is the Hebrew equivalent of the Aramaic term *aggadah*. Both derive from the same root and the literal meaning of both is "account." However, over the centuries, the meanings of the two terms diverged. *Haggadah* became the title of the ritual book containing the prayers, stories, and parables recited during the Passover ceremony, while *aggadah* became the technical term for the legendary elements incorporated in the biblical stories, which, as the term suggests, were originally transmitted orally. Although the *Haggadah*, both its text and the images added to it, contains "aggadic" elements, these elements existed independently long before the creation of the ritual book.

Because the two terms are close in form and in literal meaning, they are sometimes used interchangeably, which can lead to confusion. In the following pages the distinction between *Haggadah* (ritual book) and *aggadah* (legend) will be maintained.

Manuscripts

In order to keep this paper within well-defined limits, I shall restrict my investigation to the cycles of Genesis in the three following illustrated Haggadot:

1. British Library, Add. MS. 27210, better known as the Golden Haggadah.[10] The stylistic features suggest a date of about 1310–1320. The biblical images appear on fourteen pages (two quires) placed at the beginning of the volume. Each page is divided into four compartments, containing one to three episodes each. Two painters were responsible for the illustrations.[11] The Genesis cycle, which occupies folios 2v–8v, however, is all by the same hand. The work of both artists attests to a strong French stylistic influence. Well-trained craftsmen, the artists endeavored to build individual episodes in a structured image that often resulted in the concealing of basic features of the original model.
2. British Library, Or. MS. 2884, known as the Catalan Haggadah,[12] was executed about 1330–1340, and certainly after the Golden Haggadah. It includes Genesis and Exodus cycles. The images of Genesis are on folios 1v–11v, with each page divided into two compartments. The Golden and Catalan manuscripts show close affinities in the selection of the images. However, the hypothesis that the Catalan Haggadah could have been copied from the Golden Haggadah can be dismissed, because the Catalan Haggadah has a much richer selection of episodes. The Catalan Haggadah was executed throughout by a single hand, a mediocre artist who seems to have

[5] *Targum*, meaning "translation," became the generic name of the Aramaic paraphrases of the Hebrew text, which exist in several parallel versions.

[6] *Midrash* refers to legends interpolated in the biblical story used in Rabbinical exegesis.

[7] C. H. Kraeling, *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos* (Final Report, vol. VIII, pt. 1) (New Haven 1956), 351ff.

[8] O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis. Faksimile-Ausgabe des Codex Theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Frankfurt am Main 1980), with earlier bibliography, 205ff.

[9] K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B VI* (Princeton 1986).

[10] B. Narkiss, *The Golden Haggadah* (London 1970).

[11] Ibid., 32ff.

[12] B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin, and A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles*, vol. I, *The Spanish and Portuguese Manuscripts* (Jerusalem and London 1982), no. 12. A large selection of color reproductions can be found in G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts* (Fribourg, Paris, and New York 1985).

copied his models without any important modifications, a fact that often facilitates the identification of the models.

3. The Sarajevo Haggadah (Sarajevo, National Museum),[13] dating from about 1350–1360, is the latest of the three manuscripts. It contains images of the entire Pentateuch, from the Creation to the Giving of the Law and Moses' farewell. The Genesis cycle occupies folios 1v–20r. The paintings are the work of one artist, whose style attests a strong Italian influence. The selection of episodes and the compositions differ in many respects from the other two manuscripts.

Selection of the Episodes

An exhaustive analysis of all the episodes in the three manuscripts is beyond the limits of this study. A complete list of the subjects is appended to this paper.[14] Only a few examples will be discussed in detail here.

The first, most general observation suggested by the selection of subjects is that the choice does not reflect a theological or an ideological program. Highlights of the salvation story and simple narrative elements follow each other with no clear distinction. The cycle of the Catalan Haggadah contains the greatest number of simple narrative episodes.

The second general observation is that each of the three cycles, in spite of quite a few common scenes, presents a different selection. Consequently, none can be considered the direct model of any of the others.

It should also be noted that all three manuscripts have very restricted cycles, due to limitations of space. In many of the illustrations, for the same reason, two or more episodes are conflated and the protagonist simultaneously performs different phases of the narrative. An example of this is the episode of Noah leaving the ark in the Sarajevo Haggadah (appendix, no. 20; Fig. 5): while the ark floats on the water, Noah already carries the sacrificial goat. A similar conflation occurs in the Catalan Haggadah's depiction of Lot in the cave with his daughters (nos. 33–35): the second daughter, in the center of the painting, offers a cup of wine to Lot who is already lying with his first daughter. In the same manuscript, in the episode depicting the dreams of the butler and the baker (no. 69; Fig. 12), the right side of the panel shows the two officers asleep in the same bed, while the left side depicts the two officers with the attributes of their dreams and Joseph sitting opposite them. As the officers tell their dreams to Joseph, he interprets them simultaneously.

The Golden and the Catalan Haggadot have several episodes in common that do not appear in the Sarajevo Haggadah: Adam naming the animals (no. 3), Abraham thrown into the fiery furnace on the order of Nimrod (no. 27), Jacob blessing Ephraim and Manasseh (no. 87).

But divergences among all three are numerous. The cycle of the Catalan Haggadah includes many episodes not attested to elsewhere in Jewish iconography. One of these is the peculiar illustration of Genesis 2:7, in which the three phases of the creation of Adam are conflated into a single image (no. 2) and presented according to the Jewish legend, with angels performing the acts of "formation," "animation," and "giving of life."[15] Sequences such as Lot with his daughters in Zoar (nos. 33–35), Jacob meeting Rachel at the well (no. 48), the feast offered by Laban at their marriage (no. 50), and Jacob dividing the flock (no. 51) have no parallels in the other manuscripts. There are also some anomalies in the Catalan cycle: for example, the midrashic episode of Abraham thrown into the fiery furnace (no. 27) precedes the building of the Tower of Babel (no. 26), contradicting the biblical chronology, and the important scene of the sacrifice of Isaac is omitted. It would be much too easy, and probably wrong, to suppose that these unusual features are simply errors of the copyist.

The cycle of the Sarajevo Haggadah has several points of special interest, one of which is the exceptional iconography of its Creation scene (no. 1). This cycle is also the only one to depict the labors of Adam and Eve with Eve holding a spindle and distaff (no. 12; Fig. 1);[16] Noah leaving the ark and preparing for the sacrifice (no. 20; Fig. 5); the sacrifice of Isaac in the "long version," consisting of three episodes (nos. 36, 37, 38); Jacob pouring oil on the altar built in Bethel (no. 46; Fig. 8); and the death of Joseph with his coffin immersed in the river (no. 90). The juxtaposition of this scene with that of Moses rescued from the river has a special symbolic

[13] See the new facsimile (Belgrade and Sarajevo 1983) with a commentary by E. Werber.

[14] See pp. 422–423. The subjects are numbered 1 to 90, and the folio and the compartment (a–d for the Golden Haggadah; a–b for Catalan Haggadah and Sarajevo Haggadah) given to show where the illustration is found. In this article, subjects will be cited by these numbers; the table provides the full reference.

[15] U. Schubert, "Die Erschaffung Adams in einer spanischen Haggadah-Handschrift des 14. Jahrhunderts (Br. Mus. Or. 2884) und ihre spätantike jüdische Bildvorlage," *Kairos* 18 (1976), 213–217.

[16] The weaving implements also appear as Eve's attributes in the mosaics of San Marco (see Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* [as in note 9], fig. 60) and in the *Histoire Universelle* (Vienna, Nat. Bibl. cod. 2567, fol. 4r). The illustration in the Sarajevo Haggadah may confirm that the spindle and distaff, before becoming Marian elements, were used as Eve's attributes, perhaps by Jewish but certainly by Syrian sources, as H. L. Kessler pointed out in *The Illustrated Bibles from Tours* (Princeton 1965), 22 n. 34.

meaning: Moses, the providential leader, emerges from the very place where the last patriarch was buried four hundred years earlier.[17]

These few examples confirm that none of the three cycles depends on the other two. This independence is supported by the fact that the earliest manuscript, the Golden Haggadah, has the most abridged cycle and also the most conventional iconographic formulas. The two later manuscripts often deviate by using different formal solutions. A comparison of some of the iconographic formulas used in the three Haggadot will make this point clearer.

Iconography

It is evident in many episodes of the "biographies" of the main protagonists that the Haggadot adopted widely used iconographic formulas such as the conflated images of the dreams of Joseph (nos. 54, 55) and the dreams of Pharaoh (nos. 71, 72).

In some cases the iconography of the three cycles coincides due to a particular reading of a biblical text, for example, in the depiction of Eve being created from Adam's side (no. 4, Fig. 1) rather than from his rib, as is often represented in works belonging to the family of the Cotton Genesis.[18] It is well known that the Hebrew expression *mi-zal'otaw* can be understood to mean either. The visual version of all three Haggadot reflects the same interpretation of this text.

Other identical representations in the Haggadot are the destruction of Sodom (no. 31); Lot fleeing with his daughters and Lot's wife turned into a pillar of salt (no. 32), although the painting in the Golden Haggadah is a mirror image of the two others; and Isaac giving the benediction due to the firstborn to Jacob, where again the Golden Haggadah has an inverted image (no. 43). A similar inversion can also be seen in the illustration of Adam naming the animals (no. 3). It should be noted that in every case where the Golden Haggadah has an inverted picture, the action goes from left to right, as does the Latin script, whereas in the other Haggadot the direction of the events goes from right to left, following the Hebrew script. While the naming of the animals is not illustrated in the Sarajevo Haggadah, the same iconographic formula is used, but for another purpose, to illustrate the first account of the creation of man in Genesis 1:27 (no. 1) within the great composition visualizing the "works" of the six days.

Another iconographic formula common to the three Haggadot is the episode of Joseph being tempted by Potiphar's wife (no. 66). While most Christian images present the two protagonists standing, in the Haggadot the woman is shown seated on the bed and grabbing Joseph's garment. This version is also attested to in the Vienna Genesis (fol. 16r) and in the Bibles executed in the workshops of the Latin Kingdom of Jerusalem, which, as Hugo Buchthal has shown, depend on oriental models.[19]

The last shared feature that I shall discuss here is the use of a tree to divide scenes when two or more episodes are juxtaposed in one panel. This compositional device, well known from Christian examples,[20] is used in somewhat different ways in the three manuscripts. While it appears only sporadically in the Sarajevo Haggadah, it is used quite systematically and is never disguised in the Catalan Haggadah, whose unskilled craftsman simply divided the episodes with trees, probably exactly as he found them in his model. In the Golden Haggadah, on the other hand, the talented artists often masked the trees or turned them into iconographic components of the scene, such as the Tree of Life in the scenes of Temptation (nos. 5–7) or the tree where the ram got caught in the sacrifice of Isaac (no. 38).

Besides the common iconographic formulas, attention should be paid to the iconographic differences among the three manuscripts. These differences, as I have said, are probably not the result of the initiatives of the individual artists, but rather of the use of varying models. Hence the iconographic differences must be analyzed in connection with identification of the visual sources.

Iconographic Models

As might be expected, most of the iconography in the Haggadot has more or less close parallels in other works of art. Perhaps less expected is the fact that the most striking similarities are not found in the illustrations of contemporary Psalters and Bibles, but in the few extant Late Antique biblical cycles and in those medieval works that depend on them: the Salerno antependium,[21] the illustrated Octateuchs,[22] the Millstatt Genesis,[23] and the Vienna *Histoire Universelle*.[24] Sometimes an entire com-

[17] Sed-Rajna, *Hebrew Bible* (as in note 12), 75, fig. 101.

[18] Kessler, *Tours* (as in note 16), figs. 1–5, 13, 14.

[19] H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford 1957).

[20] E.g., the Morgan Picture Bible, New York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 638.

[21] R. P. Bergman, *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi* (Cambridge, Mass. and London 1980).

[22] Vatican, Biblioteca Apostolica, MS. gr. 747 and 746. D. C. Hesseling, *Les miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne* (Leiden 1909).

[23] Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19. Cf. A. Kracher, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift* (Graz 1967).

[24] Vienna, Nat. Bibl. cod. 2567. See K. Koshi, *Die Genesisminiaturen in der Wiener "Histoire Universelle"* (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen) (Vienna 1973).

position was transferred to the Haggadot, sometimes only a few elements, but these elements are enough to establish a link with a known work of art. In addition, it should be noted that none of the Haggadah cycles depend exclusively on one known recension, but take elements from several works belonging to different traditions. The following examples will support this statement.

1. The scene of Adam naming the animals in the Golden and the Catalan Haggadot (no. 3) reproduces the iconography of the same episode in the Octateuchs (Vat. gr. 746, fol. 31r). As I have mentioned, a similar formula is used in the Sarajevo Haggadah for the creation of Adam, which, in turn, is found in the Octateuch illustration of the animation of Adam (Vat. gr. 747, fol. 19r).
2. The creation of Eve from Adam's side in the Sarajevo Haggadah (no. 4; Fig. 1) is also found in the Octateuchs (Vat. gr. 746, fol. 37r) and the Salerno antependium (Fig. 2).
3. Adam and Eve hearing the voice of God and hiding their nakedness in the Sarajevo Haggadah (nos. 8, 9; Fig. 1) is the equivalent of the Octateuch illustration of the same episode (Vat. gr. 747, fol. 24r).
4. The conflated image of the Temptation in the Catalan Haggadah (nos. 5 and 7) is the mirror image of the same episode on the Salerno ivory plaques (Fig. 2).
5. Noah building the ark in the Catalan Haggadah (no. 16; Fig. 3) is a slightly modified version of the corresponding scene on the Salerno ivories (Fig. 4). The changes were necessary because of the different proportions of the frame. The two workers at the bottom had to be eliminated from the Haggadah version, although the planks of wood they were working on are still visible. An additional figure was added to fill the space at the right. The proportions of the figures have also been changed, but the workers, the tools, and the general layout are the same in both compositions.
6. Noah carrying the sacrificial goat in the Sarajevo Haggadah (no. 20; Fig. 5) is closely related to the same episode in the Millstatt Genesis, fol. 22r (Fig. 6).
7. Noah making wine (nos. 21, 22; Fig. 7) in the Catalan Haggadah depicts the vine in the typical shape found in all cycles belonging to the Cotton Genesis family (e.g., the mosaics of San Marco,[25] the Vienna *Histoire Universelle*,[26] the *Hortus Deliciarum*[27]). In the Haggadah image, Noah cutting the grapes (no. 21) and drinking the wine (no. 22) are two distinct episodes, which was also the formula of the Cotton Genesis according to the reconstruction.[28]
8. The sequence of three images illustrating the sacrifice of Isaac in the Sarajevo Haggadah (nos. 36–38) was probably that of the archetype, as can be deduced from the illustrations of the *Christian Topography* of Kosmas Indikopleustes,[29] and the Octateuchs (Vat. gr. 747, fols. 43r, 43v; Vat. gr. 746, fols. 83r, 86v). The representation of the sacrifice in conformity with a Jewish ritual slaughter scene—the cutting of the throat with a knife—in the Kosmas manuscript, the Octateuchs, and the Haggadah, was probably also that of the original version.
9. The illustration of Jacob's dream at Bethel in the Sarajevo Haggadah (no. 45; Fig. 8), which has only two angels on the ladder and no anthropomorphic representation at the top, may be very close to the archetype. The two angels are still visible in the Dura paintings.[30] Although the top of the fresco is not preserved, it presumably showed the Hand of God, the only device used in Dura to represent God's intervention. The same formula is attested to in the Salerno ivories (Fig. 9) and the Octateuchs (Vat. gr. 746, fol. 97r). In the Haggadah, the dream immediately precedes the episode of Jacob pouring oil on the altar (no. 46), as it does in the Octateuch (Vat. gr. 747, fol. 50r) and the Millstatt Genesis (fol. 37r; Fig. 10).

In addition to these examples of related iconographic formulas, some details in the Haggadah reflect extant Late Antique cycles. For example, the gesture of Joseph and the shape of the pit in the scene of Joseph being lifted from the pit in the Catalan Haggadah (no. 63; Fig. 11) are related to those in the *Histoire Universelle* of Vienna (fol. 34v).[31] The latter version is conflated: Joseph is represented only once, whereas in the Haggadah he is depicted twice, the second time standing before the Midianites.

Another strikingly similar detail is the shape of the granaries in the episode of Joseph gathering corn (no. 75). In the Catalan Haggadah they are depicted as flat-topped pyramids (Fig. 13), as in the San Marco mosaics[32] and the *Histoire Universelle* (fol. 39r).[33] However, according to the reconstruction of the Cotton Genesis, the original shape of the granaries was similar to that of a beehive,[34] which is their shape in the Sarajevo Haggadah (Fig. 14).

[25] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 9), fig. 131.

[26] Fol. 7v; see Koshi, *Genesisminiatüren* (as in note 24), fig. 39.

[27] Fol. 29r; R. Green et al., *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum*, vol. II, *Reconstruction* (London and Leiden 1979), pl. 15.

[28] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 9), 67.

[29] Vatican cod. gr. 699, fol. 59r; cf. Weitzmann, *Roll and Codex* (as in note 4), fig. 129. For the same illustration in the Seraglio Octateuch (Istanbul, Seraglio, cod. 8), see ibid., figs. 127, 128.

[30] Kraeling, *Synagogue* (as in note 7), pl. XXVI.

[31] Koshi, *Genesisminiatüren* (as in note 24), fig. 14.

[32] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 9), fig. 453.

[33] Koshi, *Genesisminiatüren* (as in note 24), fig. 26.

[34] Weitzmann and Kessler, *Cotton Genesis* (as in note 9), 113–114.

Finally, some episodes are entirely derived from Jewish aggadic literature and do not appear in Christian cycles. Among these is the episode of Abraham being thrown into the fiery furnace by Nimrod because he has refused to practice idolatry, which is based on *Pirkê of Rabbi Eliezer*.[35] Another aggadic episode is that of Rebecca giving Esau's garment to Jacob as the latter receives the benediction of the first-born from Isaac (Sarajevo Haggadah, no. 43). According to the Targum of pseudo-Jonathan,[36] this garment was brought from paradise by Adam and given to the first-born of each generation down to Esau. Jacob received it as the attribute of his newly acquired status. The immersion of Joseph's coffin in the Nile, depicted in the Sarajevo Haggadah (no. 90), also depends on the paraphrase of the Targum of pseudo-Jonathan of Genesis 50:26.

This analysis of the complex relationships among the biblical cycles of the Haggadot and those of the various works based on the Cotton Genesis recension and on the Octateuchs shows that none of them is the direct model of the Haggadot. It also shows that as late as the thirteenth and even the beginning of the fourteenth century, at least two, but probably more, parallel iconographic traditions existed on the Iberian peninsula. The presence of such traditions has to be postulated to explain specific features in works like the Ashburnham Pentateuch,[37] the Leon Bible,[38] and the Pamplona Bibles.[39] The versions known to the Jewish painters may have been preserved within the Jewish communities. One of these traditions seems to have been related to works belonging to the Cotton Genesis family, as witnessed by the Catalan Haggadah. Another tradition, closer to the recension of the Octateuchs, is reflected by the Sarajevo Haggadah. The Sarajevo Haggadah also seems to be the most faithful to the archetype and has the most Jewish aggadic elements.

Analysis of the biblical cycles of the Haggadot provides no direct evidence concerning the origin of the models. The most likely supposition is that they depend on traditions imported from Babylonia or Palestine at the same time and along the same route that many literary works were brought from Eastern to Western Jewish communities. This route was also used to import oriental ornamental motifs and the composition of the Temple implements in Hebrew manuscripts of Spain.[40]

Literary Sources

The last question that must be considered is whether the biblical images of the Haggadot shed any new light on the problem of what texts gave rise to the first illustrations of biblical stories. In addition to the Targum, whose influence is already obvious in Dura and is still perceptible in the Haggadot, some details may refer to other ancient versions of the Bible known to us through the Greek or Latin versions of the biblical Pseudepigrapha. The importance of these literary works in the elaboration of biblical illustrations has already been considered by Herbert Kessler.[41] The iconography of the Haggadot seems to confirm Kessler's hypothesis. A few details of the Sarajevo Haggadah could refer to the Book of Jubilees:[42] Noah making atonement for the land with the sacrifice of a kid (6, 2); the two sons of Noah advancing to cover their father with only their faces turned backward (7, 9); Rebecca giving Esau's garment to Jacob (26, 11).

The two striking anomalies in the Catalan Haggadah cycle—the inverted order of the episodes of Abraham in the fiery furnace and the building of the Tower of Babel, and the omission of the sacrifice of Isaac—could reflect the text of the *Liber antiquitatum biblicarum*,[43] in which Abraham was condemned to be burned in the fiery furnace because he refused to cooperate with the building of the Tower (chap. 6) and the episode of the sacrifice is not even mentioned. The text of the *Liber antiquitatum biblicarum* was widely diffused in the Middle Ages. The well-known Latin text is supposed to have been translated from a Greek version that goes back to a Hebrew original written in the first century A.D. after the destruction of the Temple. Fragments of the Hebrew original may have survived in a Jewish milieu, but in the thirteenth and fourteenth centuries parts of it were retranslated from Latin into Hebrew under the title *The Chronicles of Jerahmeel*.[44] That this literature was available in medieval Spain is also proved by the fact that aggadic elaborations on the biblical story are known to have been compiled there. For example, the *Sefer ha-yashar*[45] was prob-

[35] *Pirkê de Rabbi Eliezer (The Chapters of Rabbi Eliezer the Great) According to the Text of the Manuscript Belonging to Abraham Epstein of Vienna*, trans. G. Friedlander (London 1916; reprint New York 1981), chapter 26, 420.

[36] On Genesis 27:15–16.

[37] Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 2334. Cf. B. Narkiss, "Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch," *CahArch* 19 (1969), 15–60, with bibliography.

[38] Leon, Coll. S. Isidoro, MS. 2. Cf. J. Williams, "A Castilian Tradition of Bible Illustration: The Romanesque Bible from San Millán," *JWarb* 28 (1965), 66–85, reprinted in *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*, ed. J. Gutmann (New York 1971), 385–415.

[39] F. Bucher, *The Pamplona Bibles* (New Haven 1970).

[40] See note 1 above.

[41] Kessler, *Tours* (as in note 16), 30ff.

[42] R. H. Charles, *The Book of Jubilees or the Little Genesis* (London 1902).

[43] M. R. James, *The Biblical Antiquities of Philo* (New York 1917; reprint with an introduction by L. H. Feldman, New York 1971).

[44] M. Gaster, *The Chronicles of Jerahmeel; or, the Hebrew Bible Historiale* (London 1899; reprint New York 1971).

[45] This anonymous biblical elaboration has not yet been translated.

ably compiled in Spain during the eleventh and twelfth centuries.

Conclusion

The biblical cycles of the Haggadot provide evidence of the survival of parallel iconographic traditions of ancient Bible illustrations as late as the mid-fourteenth century. Some of these traditions probably survived and were transmitted within the Jewish communities. Analysis of the Haggadot offers no new information as to where these illustrations were created. At the very most, it provides further evidence in support of a Jewish origin. The testimony of these manuscripts must be considered together with the material on the Cotton Genesis fragments and related works published by Weitzmann and Kessler. Their Jewish biblical cycles also confirm the need for a systematic examination of the biblical Pseudepigrapha as the possible source of the original illustrations, which has already been suggested by Kessler.[46]

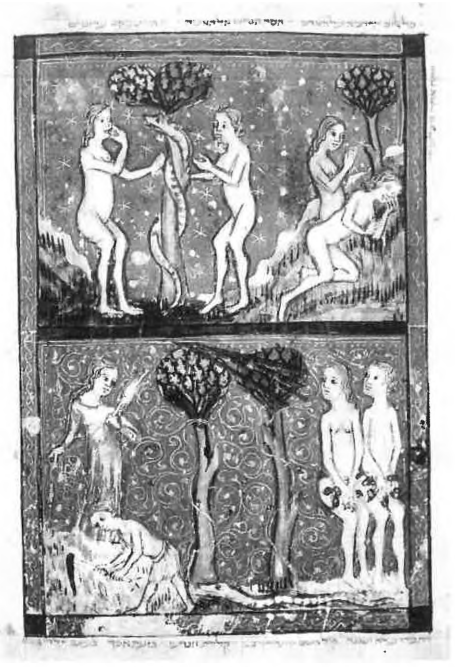
Centre National de
la Recherche Scientifique, Paris

[46] See note 41 above.

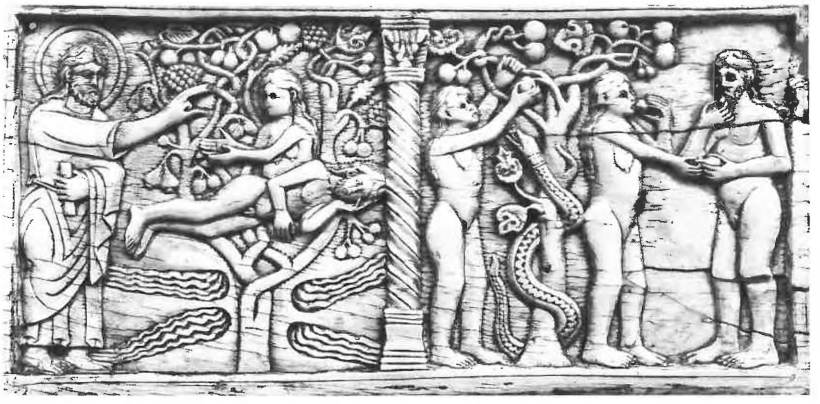
Episode	Ref.	Golden	Catalan	Sarajevo
		ADAM AND EVE		
1. Creation	Gen. 1:27	—	—	fol. 2r
2. Formation, animation, giving of life	2:7	—	fol. 1v,a	—
3. Adam naming the animals	2:20	fol. 2v,a	fol. 1v,b	—
4. Creation of Eve	2:21–22	fol. 2v,b	fol. 2r,a	fol. 3v,a
5. Dialogue between Eve and serpent	3:1–2	fol. 2v,b	fol. 2r,a	—
6. Eve eating the fruit	3:6	—	—	fol. 3v,a
7. Eve giving the fruit to Adam	3:6	—	fol. 2r,a	fol. 3v,a
8. Adam and Eve covering themselves	3:7	fol. 2v,b	—	fol. 3v,b
9. Adam and Eve hearing the voice of God	3:8	fol. 2v,b	—	fol. 3v,b
10. Dialogue with God	3:9–13	—	—	—
11. Curse of Adam and Eve	3:14–19	fol. 2v,b	—	—
12. Adam and Eve's labors	3:16–18	—	—	fol. 3v,b
		CAIN AND ABEL		
13. Cain and Abel offering sacrifice	5:3–4	fol. 2v,c	fol. 2r,b	fol. 4r,a
14. Cain slaying Abel	4:8	—	?	fol. 4r,a
15. Curse of Cain	4:11	fol. 2v,c	?	—
		NOAH		
16. Building the ark	6:14–16	—	fol. 2v,a	fol. 4r,b
17. The flood	7:17	—	—	fol. 5v,a
18. Dove bringing the olive branch	8:11	—	—	fol. 5v,a
19. Noah and family leaving the ark	8:18–19	fol. 2v,d	fol. 2v,b	—
20. Noah offering a sacrifice	8:20	—	—	fol. 5v,b
21. Noah cutting the grapes	9:20	fol. 3r,a	fol. 3r,a	—
22. Noah drinking wine	9:21/a	—	fol. 3r,a	—
23. Noah lying naked	9:21/b	fol. 3r,a	fol. 3r,a	fol. 6r,a
24. Ham announcing to brothers	9:22	—	—	fol. 6r,a
25. Shem and Japheth covering Noah	9:23	fol. 3r,a	fol. 3r,a	fol. 6r,a
26. Building the Tower of Babel	11:4	fol. 3r,b	fol. 3v,a	fol. 6r,b
		ABRAHAM		
27. Thrown into the fiery furnace	PRE	fol. 3r,c	fol. 3r,b	—
28. Hospitality	18:8	fol. 3r,d	fol. 3v,b	—
29. Visitors asking for Sarah	18:9	fol. 3r,d	—	—
30. Lot fleeing with his family	19:17	fol. 4v,a	fol. 4r,a	fol. 7v,a
31. Destruction of Sodom	19:25	fol. 4v,a	fol. 4r,a	fol. 7v,a
32. Lot's wife turned into pillar of salt	19:26	fol. 4v,a	fol. 4r,a	fol. 7v,a
33. Lot given wine by daughter	19:33	—	fol. 4r,b	—
34. Lot given wine by second daughter	19:34	—	fol. 4r,b	—
35. Lot lying with daughter	19:35	—	fol. 4r,b	—
36. Servants left behind	22:5	fol. 4v,b	—	fol. 7v,b
37. Abraham and Isaac going to Moriah	22:6	—	—	fol. 7v,b
38. Sacrifice of Isaac	22:9–13	fol. 4v,b	—	fol. 8r,a
		ISAAC		
39. Isaac meeting Rebecca and Eliezer	24:63	—	—	fol. 8r,b
		JACOB		
40. Birth of Esau and Jacob	25:25–26	—	—	fol. 9v,a
41. Jacob sitting in the tent	25:27	—	—	fol. 9v,a
42. Esau as hunter	25:27	—	—	fol. 9v,a
43. Isaac blessing Jacob	27:27–29	fol. 4v,c	fol. 4v,a	fol. 9v,b
44. Esau coming back from hunt	27:30	fol. 4v,c	fol. 4v,a	fol. 10r,a
45. Jacob's dream at Bethel	28:12–13	fol. 4v,d	fol. 4v,b	fol. 10r,b
46. Jacob pouring oil on the altar	28:18	—	—	fol. 10r,b
47. Jacob meeting Laban's shepherds	29:1–5	—	fol. 5r,a	—

(*Continued*)

Episode	Ref.	Golden	Catalan	Sarajevo
48. Jacob meeting Rachel at the well	29:6	—	fol. 5r,a	—
49. Jacob kissing Rachel	29:11	—	fol. 5r,b	—
50. Jacob and Rachel's wedding	29:28	—	fol. 5r,b	—
51. Jacob dividing the flock	30:37–43	—	fol. 5v,a	—
52. Jacob and family crossing the Jaboq	32:23–24	fol. 5r,a	fol. 5v,b	—
53. Jacob wrestling with the angel	32:25	fol. 5r,a	fol. 5v,b	—
	JOSEPH			
54. Dream of the sheaves	37:5–7	fol. 5r,b	fol. 6r,a	fol. 11v,a
55. Dream of stars	37:9	fol. 5r,b	fol. 6r,a	fol. 11v,a
56. Joseph reporting dreams to Jacob	37:10	fol. 5r,c	fol. 6r,b	fol. 11v,b
57. Brethren being hostile	37:11	fol. 5r,c	fol. 6r,b	fol. 11v,b
58. Joseph meeting a "man"	37:15	fol. 5r,d	fol. 6v,a	—
59. Brethren conspiring	37:18	fol. 5r,d	fol. 6v,a	—
60. Joseph thrown into the pit	37:23–24	fol. 6v,a	fol. 6v,b	fol. 12r,a
61. Brethren feasting	37:25	—	fol. 6v,b	—
62. Arrival of Midianites	37:28	fol. 6v,b	fol. 7r,a	fol. 12r,b
63. Joseph lifted from the pit	37:28	—	fol. 7r,a	—
64. Selling Joseph	37:28	fol. 6v,b	fol. 7r,a	fol. 12r,b
65. Joseph's coat shown to Jacob	37:34	fol. 6v,c	—	—
66. Joseph tempted by Potiphar's wife	39:12–13	fol. 6v,d/1	fol. 7r,b	fol. 13v,a
67. Potiphar coming home	39:16	fol. 6v,d/1	fol. 7r,b	—
68. Joseph put in prison	39:20	—	—	fol. 13v,a
69. Butler and baker dreaming	40:5	—	fol. 7v,a	—
70. Joseph interpreting the dreams	40:9–19	fol. 6v,d/2	fol. 7v,a	fol. 13v,b
71. Pharaoh's dream of kine	41:1–4	fol. 7r,a	fol. 7v,b	fol. 14r,a
72. Pharaoh's dream of ears of corn	41:5–7	fol. 7r,a	fol. 7v,b	fol. 14r,a
73. Joseph interpreting Pharaoh's dream	41:25–36	fol. 7r,b	fol. 8r,a	fol. 14r,b
74. Joseph set ruler over Egypt	41:41–43	—	fol. 8r,b	—
75. Joseph gathering corn	41:48–49	—	fol. 8v,a	fol. 15v,a
76. Brethren arriving in Egypt	42:5	—	fol. 8v,b	fol. 15v,b
77. Arrest of Simeon	42:24	fol. 7r,c	fol. 9r,a	—
78. Brethren asking for Benjamin	43:3–10	—	fol. 9r,b	—
79. Joseph kissing Benjamin	43:29	fol. 7r,d	fol. 9v,a	—
80. Joseph offering banquet	43:32–34	—	fol. 9v,b	fol. 16r,a
81. Joseph's cup found in Benjamin's bag	44:12	—	fol. 10r,a	fol. 16r,b
82. Joseph keeping Benjamin	44:15–17	—	fol. 10r,b	fol. 17v,a
83. Joseph making himself known	45:3	—	fol. 10v,a	fol. 17v,b
84. Brethren reporting to Jacob	45:28	—	—	fol. 18r,a
85. Jacob and his sons departing	46:6	—	fol. 10v,b	fol. 18r,b
86. Jacob before Pharaoh	47:7	fol. 8v,a	fol. 11r,a	—
87. Jacob blessing Ephraim and Manasseh	48:14	fol. 8v,b	fol. 11r,b	—
88. Jacob's death	49:33	fol. 8v,c	fol. 11v,a	fol. 19v,a
89. Joseph ruler over all Egypt	50:19–22	—	—	fol. 19v,b
90. Joseph's death	50:26	—	—	fol. 20r,a



1. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 3v. Creation of Eve, Temptation of Eve, Adam and Eve covering themselves, Adam and Eve hearing the voice of God



2. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Creation of Eve, Temptation of Eve

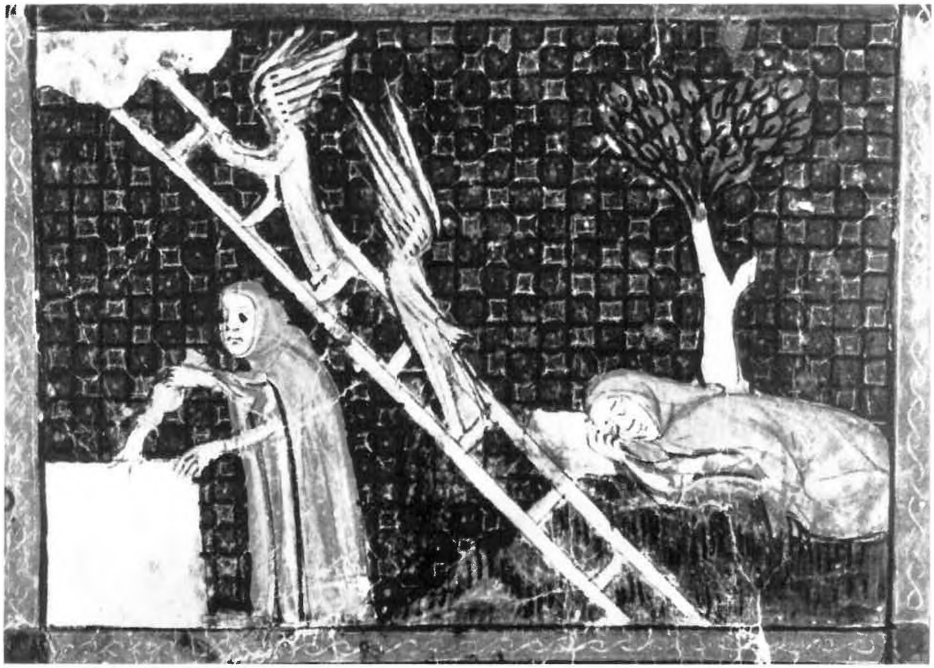
3. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 2v. Noah building the ark

4. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Noah building the ark

5. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 5v. Noah offering a sacrifice

6. Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19, fol. 22r. Noah offering a sacrifice

7. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 3r, a. Noah cutting the grapes, Noah drinking wine



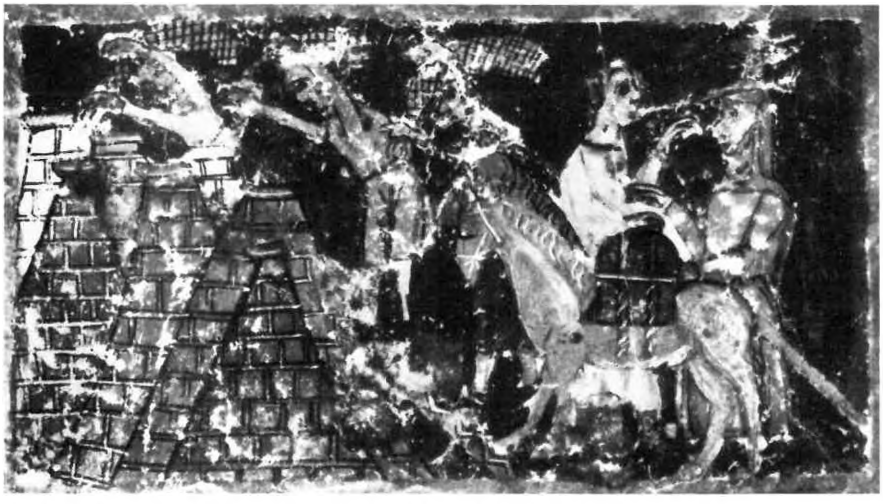
8. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 10r, b. Jacob's Dream, Jacob pouring oil on the altar

9. Salerno, Museo del Duomo, ivory antependium. Jacob's Dream

10. Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19, fol. 38r. Jacob pouring oil on the altar

11. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 7r, a. Joseph lifted from the pit, the selling of Joseph

12. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 7v, a. The butler and baker dreaming, telling their dreams to Joseph, Joseph interpreting their dreams



13. London, British Library, cod. Or. 2884, fol. 8v, a. Joseph gathering corn

14. Sarajevo, National Museum, Haggadah, fol. 15v, a. Joseph gathering corn

Un manuscrit illustré inédit du premier tiers du XVe siècle

ENGELINA SMIRNOVA

LES MANUSCRITS BYZANTINS illustrés sont un des thèmes principaux de l'oeuvre scientifique de Kurt Weitzmann. Le XVe siècle a été la dernière période importante de l'histoire de la miniature byzantine. Du premier tiers du XVe siècle se sont conservés quelques remarquables manuscrits illustrés, grecs et slaves compris: pseudo-Denys l'Aréopagite (1404), Louvre MS. Ivoire 100;[1] Évangile (1418), Athènes, Bibliothèque Nationale, cod. 2603;[2] Évangile serbe Radoslavovo (1428–1429), Saint-Pétersbourg, Bibliothèque Nationale Russe (autrefois Bibliothèque Publique), F.p. 591;[3] Évangile moldave du moine Gavriil Uric (1429), Oxford, Bodleian Library, cod. Canon. gr. 122.[4] Une remarquable école d'enluminure des manuscrits s'était formée, à l'époque, à Moscou.[5] Les plus beaux manuscrits illustrés moscovites du premier tiers du XVe siècle avaient été produits pour les églises les plus grandes et les monastères les plus importants: l'Evangéliaire Khitrovo (vers 1400), Moscou, Bibliothèque de l'État Russe (autrefois Bibliothèque Lénine), f. 304, III, 3/M 8657,[6] a été créé pour l'une des églises du Kremlin, soit la cathédrale St.-Michel, repeinte en 1399, soit l'église de l'Annonciation, quand l'édifice a été décoré vers 1405.[7] Les autres manuscrits sont: l'Evangéliaire de la cathédrale de la Dormition du Kremlin, le manuscrit lui-même datant environ de 1440 et les miniatures des années 1410, Moscou, Oruzheinaia Palata, N 11056;[8] l'Evangéliaire réalisé pour le monastère Spasso-Andronikov, Moscou, Musée Historique, Eparch. 436;[9] les Actes des Apôtres et Epîtres (avant 1424), pour le monastère Kirillo-Belozerski, Saint-Pétersbourg, Musée Russe, dr/gr 20.[10]

Ces manuscrits moscovites enluminés avec beaucoup de luxe possèdent les particularités suivantes: de grandes dimensions, in folio, ils sont écrits sur parchemin en gros caractères, semblables à ceux de l'écriture dite *oustav*. Dans les trois Evangéliaires, le texte est disposé sur la page en deux colonnes. Les en-têtes, peints sur un fond d'or et décorés d'un ornement végétal polychrome ont pour motifs de grandes fleurs de type byzantin, des feuilles et des tiges courbes. Les miniatures de ces manuscrits ont les traits du classicisme dans les proportions des personnages, le dessin des draperies, le type des édifices. Les contours généralisés jouent un grand rôle dans la composition. Ces manuscrits appartiennent à la version russe moscovite de la tradition constantinopolitaine de la décoration des manuscrits.[11]

Le style des miniatures, dans ces manuscrits, s'était formé comme un pendant à celui de la peinture qu'on nomme habituellement le style d'Andreï Roublev, parce qu'il a été le plus grand peintre à avoir travaillé dans ce style. Les premiers exemples sont l'icône "L'Archange St. Michel avec les scènes de ses actes," vers 1399, conservée en église de St.-Michel au Kremlin de Moscou;[12] les fresques de la cathédrale de la Dormition à Zveni-

[1] I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Leiden 1981), vol. I, 68, no. 278; vol. II, pls. 492, 493.

[2] A. Marava-Chatzinicolaou et Chr. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, vol. II (Athènes 1985), 241–247, no. 66, figs. 470–474.

[3] V. Djurić, "Slikar Radoslav i freske Kalenića," *Zograf* 2 (1967), 22–29; J. Maksimović, *Srpske srednjovekovne minijature* (Belgrade 1983), 123, 124, no. 43, pls. 56–58.

[4] S. Ulea, "Gavril Uric, primul artist roman conoscut," *Studii şi cercetari de istoria artei* 2 (1964), 235–263.

[5] V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule* (Vienne et Munich 1968), 69–80, 93–95.

[6] G. Vzdornov, *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi: rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII–nachala XV vekov* (Moscou 1980), no. 50; O. Popova, *Les miniatures russes du XIe au XVe siècle* (Leningrad 1975), 138–152, figs. 61–71.

[7] Hypothèse de G. Popov.

[8] Vzdornov, *Iskusstvo knigi* (comme dans n. 6), no. 59. Le manuscrit et les miniatures sont datés par G. Popov d'après les opinions des paléographes.

[9] Popova, *Miniatures* (comme dans n. 6), 152, fig. 72; Vzdornov, *Iskusstvo knigi* (comme dans n. 6), no. 61.

[10] Popova, *Miniatures* (comme dans n. 6), 126, 128, 130, fig. 63; Vzdornov, *Iskusstvo knigi* (comme dans n. 6), no. 68. La datation est précisée par I. Solovieva.

[11] H. Buchthal, "Toward a History of Palaeologan Illumination," dans *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton 1975), 169.

[12] Pour la fondation et la datation, voir E. Smirnova, *Icônes de l'école de Moscou XIVe–XVIIe siècles* (Leningrad 1989), 272–273.

gorod, vers 1400;[13] et trois icônes bien connues de la Déesis dit "Zvenigorodski tchin," vers 1400, provenant de la cathédrale de Zvenigorod (Moscou, Galerie Tretiakov).[14] C'est à une étape un peu plus tardive qu'appartiennent la peinture murale de la cathédrale de Vladimir, commencée en 1408 par Andreï Roublev et Daniil Tcherny, et "La Trinité" d'Andreï Roublev.[15]

Dans cet article, l'auteur voudrait attirer l'attention sur un remarquable manuscrit russe illustré du premier tiers du XVe siècle, appartenant à une tradition artistique tout-à-fait différente. Il s'agit d'un Évangile conservé à Saint-Pétersbourg, dans la Bibliothèque de l'Académie des Sciences, sous le chiffre 34.7.3. On le nomme Évangile Anikievo, d'après le nom d'un prêtre qui avait possédé le manuscrit et qui avait écrit son nom en marge, en l'année 1633. Le livre a été acheté par l'Académie des Sciences en 1764, à un particulier.

L'Évangile Anikievo est écrit sur papier, sur 319 fols., in quarto, il mesure 25,9 × 18,26 cm. Quelques pages du début sont perdues. Le manuscrit a été réparé au XVIIe siècle. Les filigranes ont été déterminés, il n'y a pas longtemps, par O. P. Likhacheva pour la description de la collection de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences en vue de son édition. Les filigranes sont les suivants: (1) la lettre gothique "M" surmontée d'une croix;[16] (2) l'étoile à six branches, traversée, au centre, par le pontuseau;[17] (3) l'épée avec la traverse et la poignée aux pointes abaissées et une ligne verticale le long de l'axe de l'épée;[18] (4) la balance.[19]

Autrefois, les chercheurs ne s'intéressaient à l'Évangile Anikievo qu'en passant. On le datait de la fin du XVe siècle. Or, à en juger par les filigranes et le style du décor, ce manuscrit a été créé dans le premier tiers du siècle.

L'Évangile contient les Préfaces de Théophilacte de Bulgarie à chacun des quatre Évangiles. Comme dans les autres manuscrits russes, elles reflètent ce qu'on nomme la deuxième influence slavo-méridionale. Le plus difficile est d'interpréter les particularités linguistiques du manuscrit. La langue de l'Évangile Anikievo est le bulgare moyen, comme dans les autres manuscrits russes écrits sous la deuxième influence slavo-méridionale, à la fin du XIVe et au XVe siècles. Les linguistes (y compris O. Kniazveskaya et A. Tourilov) n'ayant pas trouvé de traits spécifiquement russes dans sa langue, ne considèrent pas l'Évangile Anikievo comme un manuscrit russe. Aleksandr Vostokov a supposé qu'il a été créé en Moldavie ou en Valachie;[20] plus tard, on a relevé des traits bulgares dans sa langue,[21] parfois on s'est abstenu de toute attribution.[22]

Cependant, il fut un temps où les historiens d'art avaient tenu l'Évangile Anikievo pour un manuscrit russe.[23] Mais ces dernières décennies, les spécialistes de l'art russe ont cessé de s'intéresser à l'Évangile Anikievo, faisant confiance aux philologues qui considéraient le manuscrit comme un monument des Slaves du sud. De leur côté, les historiens spécialisés dans l'art de la Bulgarie et des autres régions des Slaves du sud ne s'intéressaient pas à l'Évangile Anikievo, y voyant un manuscrit différent de ceux créés dans le cadre de la culture des peuples slaves du sud.

A notre sens, l'Évangile Anikievo est un manuscrit russe. L'absence de traits linguistiques russes dans ce manuscrit s'expliquerait ou bien par le travail scrupuleux du copiste russe, qui a reproduit son original sans faute, ou bien par la collaboration d'un copiste non-russe, originaire de Bulgarie, Moldavie ou Valachie. Comme on le sait, il y avait au XIVe–XVe siècles, en Russie, beaucoup d'émigrants venus des pays balkaniques.

En dehors des particularités de son contenu et de la langue, l'Évangile Anikievo se distingue des manuscrits russes les plus connus du premier tiers du XVe siècle par le fait qu'il est écrit sur papier et non sur parchemin, in quarto et non pas in folio, et que l'ornementation en est "balkanique" et non pas "byzantine."

L'Évangile Anikievo est un des plus luxueux manuscrits du XVe siècle. Au début de chacun des quatres Évangiles se trouvent de grands en-têtes et de grosses

[13] V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (London 1966), 182–183, 263–264, pl. 151, fig. 83. La plupart des fresques restent inédites.

[14] V. I. Antonova et N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI–nachala XVIII vv.* (Moscou 1963), vol. I, no. 229, pls. 187–189. La provenance de la Déesis de cette cathédrale, mise en doute par quelques chercheurs, a été prouvée par l'architecte-restaurateur W. Kavelmacher; voir Smirnova, *Icônes* (comme dans n. 12), 276–277, nos. 87–92.

[15] Les variantes locales du style sont les icônes de l'iconostase de la cathédrale de la Dormition à Vladimir, exécutées après 1408, probablement pendant la deuxième décade du XVe siècle, et les icônes de l'iconostase de la cathédrale de la Trinité du monastère Troïtzko-Sergievski, 1425–1427. Les icônes avec les scènes des fêtes de l'iconostase de la cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou occupent une place tout à fait à part.

[16] Les variantes: Ch.-M. Briquet, *Les filigranes*, 2e éd. (New York 1966), no. 8348 (1412); N. P. Likhachev, *Paleograficheskoe znachenie bumazhnykh vodianykh znakov* (Saint-Pétersbourg 1899), no. 147 (1383), no. 953 (1431).

[17] Briquet, *Filigranes* (comme dans n. 16), no. 6044 (1418); Likhachev, *Paleograficheskoe znachenie* (comme dans n. 16), no. 675 (1420), nos. 895, 896 (1426); nos. 2531, 2532 (1423); la variante: Briquet, no. 6544 (1420).

[18] G. Piccard, *Wasserzeichen: Werkzeug und Waffen* (Stuttgart 1980), vol. II, no. 409 (1419); no. 140 (1421); Briquet, *Filigranes* (comme dans n. 16), no. 5131 (1415–1416).

[19] Briquet, *Filigranes* (comme dans n. 16), no. 2416 (1405).

[20] A. Vostokov, "Opisaniia rukopisei," *Uchenye zapiski Vtorogo otdeleniia Akademii nauk, 112* (Saint-Pétersbourg 1856), 115; idem, *Filologicheskie nabliudeniia* (Saint-Pétersbourg 1865), 190-191.

[21] *Opisanie Rukopisnogo otdela Biblioteki Akademii nauk* (Saint-Pétersbourg 1910), vol. I, 171.

[22] *Istoricheskii ocherk i obzor fondov Rukopisnogo otdela Biblioteki, Akademii nauk*, vol. I (Leningrad 1956), 231, 456.

[23] N. P. Likhachev, *Materialy dlia istorii russkogo ikonopisaniia* (Saint-Pétersbourg 1906), vol. II, pl. CCCLXXIII, figs. 745–750; idem, *Manera pis'ma Andreia Rubleva* (Saint-Pétersbourg 1907), fig. 49; N. V. Rozanova, "Ob odnoi gruppe miniatiur pervoi chetverti XVI veka," dans *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga*, vol. I (Moscou 1972), 249.

initiales enluminées. Tous les contours de l'ornementation sont dessinés au trait d'or. Les premières lignes de chaque titre sont ligaturées et écrites aussi en or, ainsi que les remarques marginales. De la sorte, les pages écrites à l'encre brun-noire se trouvent prises dans des cadres dorés ajourés.

L'en-tête de l'Évangile de St. Matthieu, fol. 8r (Fig. 1), est composé de grands losanges sur un fond formé de petits cercles entrelacés. Les en-têtes des Évangiles de St. Marc, fol. 93r (Fig. 2), et de St. Luc, fol. 148r (Fig. 3), ont des variantes des petits cercles entrelacés, et celui de l'Évangile de St. Jean, fol. 236r (Fig. 4), se compose de trois grands cercles. Les fonds sont verts, bleus, jaunes et oranges, les couleurs vives. Les fonds sont parsemés de petites croix blanches et de "perles." L'ornementation semble encore plus raffiné grâce à l'absence totale de couleur rouge.

La typologie de la décoration, comme pour l'Évangile Anikievo, tire son origine de la culture des Slaves du sud. Le texte est disposé sur la page en une colonne, les initiales sont composées d'entrelacs, les en-têtes ont une ornementation "balkanique." On peut trouver tous ces traits dans l'Évangile serbe de Smederevo, du premier quart du XVe siècle (Musée de l'Église serbe orthodoxe),[24] dans les deux Évangiles bulgares, de la fin du XIVe siècle (Musée du monastère de Ryla, no. I/9, et Bibliothèque Nationale "Kirill i Methodij" à Sofia, no. 1339),[25] dans l'Évangile illustré du moine Nicodème, première moitié du XVe siècle (Bibliothèque "Kirill i Methodij," no. 41),[26] dans l'Évangile moldave du moine Gavriil Uric, 1429.[27] Mais la décoration de l'Évangile Anikievo diffère de celle des manuscrits des Slaves du sud du point de vue du style. Dans ces derniers, la configuration des en-têtes varie (souvent elle ressemble à la lettre "P" de l'alphabet cyrillique), les palmettes, aux angles, sont grandes, la silhouette de l'en-tête est festonnée, avec de multiples petites mailles. Le dessin n'est pas tout à fait régulier, il ressemble à un entrelacement de formes réelles. Tandis que dans l'Évangile Anikievo, les lignes sont tracées à la règle et au compas. Les formes sont tout à fait abstraites, sans aucune allusion à la "troisième dimension"; elles n'appellent aucune association avec la disposition réelle des bandes entrelacées. Les en-têtes de l'Évangile Anikievo ressemblent—non pas par les motifs, mais par leur style, par les formes régulières et immatérielles—aux filigranes d'or sur les revêtements des icônes de l'atelier de la cour du métropolite moscovite Photios, qui était Grec d'origine.[28]

Nous pouvons trouver des exemples apparentés à la décoration de l'Évangile Anikievo dans l'art de Moscou. Ce sont les en-têtes de l'Évangile de l'higoumène Nikon, du monastère Troïtzko-Sergijevski;[29] l'en-tête exécuté au XVe siècle dans l'Evangéliaire de boyarin Fedor Kochka, 1392, Bibliothèque d'État Russe (autrefois Bibliothèque Lénine), f. 304, III, 4/M 8654;[30] et l'ornementation dans l'Échelle céleste de St. Jean Climaque, 1412, Collection Undolskij, Bibliothèque d'État Russe, f. 310, no. 132.[31] Les titres avec ligatures dans l'Évangile Anikievo correspondent exactement à ceux de l'Evangéliaire Klimentjevskoïe datant, au plus tard, du premier tiers du XVe siècle et provenant d'un village voisin du monastère Troïtzko-Sergievski, Bibliothèque d'État Russe, f. 304, III, 23/M 8656.[32] Enfin, il existe encore un argument en faveur de la provenance russe de l'Évangile Anikievo. Tout le système de son décor, y compris la disposition du texte en une colonne, le type des initiales, des en-têtes, des titres, se répète dans de nombreux manuscrits moscovites du dernier quart du XVe siècle.[33]

Portons notre regard sur les miniatures. St. Matthieu, St. Marc et St. Luc (fols. 7v, 92v, 147v) tiennent leurs manuscrits sur les genoux, ils sont plongés dans la méditation (Figs. 5–7). La pointe de leur calame touche les lignes du livre, mais deux doigts de la main qui tient le calame, l'index et le medius, sont tendus: les évangélistes semblent bénir les textes sacrés qui sortent de sous leur calame. En même temps, ils semblent, tous les trois, soulever leurs écrits en les tournant vers le spectateur, sans toutefois regarder le spectateur lui-même. Les édifices, au fond, servent de coulisses. Un mur sépare les bâtiments. Dans l'image de St. Marc, l'édifice de droite est remplacé par une colonne que le velum relie à l'édifice de gauche.

St. Jean le Théologien, fol. 235v, est représenté au milieu des rochers, près d'une grotte, c'est-à-dire dans l'île de Patmos (Fig. 8). On comprend que les meubles dorés précieux ne représentent pas des objets de l'entourage historique réel, mais le monde idéal où cet événe-

[24] Maksimović, *Srpske* (comme dans n. 3), no. 51, pl. 59, figs. 166, 167.

[25] A. Dzhurova, *1000 godini bŭlgarska rŭkopisna kniga: ornament i miniatiura* (Sofia 1981), pls. 219, 220.

[26] Ibid., pl. 226.

[27] Voir note 4.

[28] Par exemple, le revêtement d'or, troisième décade du XVe siècle, pour l'icône de la Sainte Vierge de Vladimir, Oruzheinaia Palata. Voir: A. V. Ryndina, "Oklad Evangeliia Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlia: k voprosu o iuvelirnoi masterskoi mitropolita Fotiia," dans *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga*, vol. III (Moscou 1983), 143–167, fig. p. 159.

[29] T. B. Ukhova, "'Balkanskii' stil' v ornamente rukopisnykh knig iz masterskoi Troitse-Sergieva monastyria," dans *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga, XIV–XV vv.* (Moscou 1984), 147, figs. pp. 142, 143.

[30] Lazarev, *Theophanes* (comme dans n. 5), fig. 89.

[31] Ukhova, "Balkanskii' stil" (comme dans n. 29), fig. p. 144.

[32] Vzdornov, *Iskusstvo knigi* (comme dans n. 6), no. 66.

[33] Par exemple, les manuscrits Saint-Pétersbourg, Bibliothèque Nationale Russe (autrefois Bibliothèque Publique), Kr.-Bel. 44/49: O. B. Vraskaia, "Ob ornamentatsii rukopisnykh knig is Kirillo-Belozerskogo monastyria," dans *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga*, vol. III (Moscou 1983), fig. p. 268; Moscou, Istoricheskii muzej, Don. 1: E. V. Shulgina, "Balkanskii ornament," dans *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga*, vol. II (Moscou 1974), fig. p. 245.

ment avait lieu. Le disciple de St. Jean, Prokhor, n'est pas figuré. L'évangéliste tient le calame lui-même, prêt à écrire son texte dans le livre posé à demi-ouvert sur les genoux. La figure de l'évangéliste est représentée très en raccourci: St. Jean s'est tourné vers les rayons de lumière qui descendent du segment céleste et symbolisent l'inspiration divine. Deux groupes de rochers à grandes terrasses accentuent dans le dessin la direction de la lumière divine et de son action transfiguratrice, un thème bien connu dans l'art de la deuxième moitié du XIVe et du début du XVe siècle pour d'autres sujets, et surtout pour la Transfiguration et la Pentecôte. St. Jean regarde fixement la lumière divine, il la saisit de ses yeux grands ouverts et l'absorbe. La lumière vise directement la tempe et les yeux de St. Jean. Les doigts de la main levée qui tient le calame forment le geste de bénédiction, qu'on peut aussi interpréter comme un geste d'orateur. La position de la main droite est à comprendre doublement: elle est tendue vers les rayons, en absorbant la grâce divine mais, en même temps, elle semble s'abaisser, prête à transmettre la grâce au livre.

Il y a ici beaucoup de détails directement empruntés à la peinture de l'époque des Paléologues. La vivacité de l'attitude de St. Marc, le genou droit élevé, répètent la formule de l'art byzantin: l'image d'un saint assis dont l'exaltation intérieure se fait sentir par une pose expressive.[34] Pareilles représentations se retrouvent dans l'art russe.[35] Les traditions de l'art des Paléologues se manifestent dans le dessin des édifices représentés en raccourci, en perspective. Les bâtiments dans la miniature représentant St. Luc, celui de gauche avec les grandes consoles et celui de droite divisé en deux registres par la corniche, sont tout à fait semblables à ceux de l'image de St. Marc dans l'Évangile d'Athènes, 1418.[36] Autres traits de l'art des Paléologues: l'organisation de l'espace dans les compositions, les raccourcis des figures, les draperies pesantes, les contrastes des murs éclairés et sombres, les reflets colorés (bleus sur la chevelure noire de St. Marc et jaunes sur la chevelure châtain de St. Luc).

La manière russe se manifeste dans la généralisation des formes (surtout celles des draperies), dans les coloris clairs (où les plus importants sont les combinaisons de bleu, vert, jaune-doré, rose-lilas, tandis que le rouge est très peu utilisé) et, enfin, dans l'humeur contemplative des évangélistes, dans la quiétude et la poésie de leur travail spirituel. Il est à souligner que les procédés classicisants du dessin des silhouettes, des draperies, de la structure des édifices ne sont pas employés dans l'Évangile Anikievo, alors que ces procédés se font sentir très fortement dans les miniatures du courant principal de l'illustration russe.

Cette spécificité dans la décoration des manuscrits, dont l'Évangile Anikievo est un exemple, s'était formée en Russie vers les années 1420, à en juger par la datation de cette oeuvre et des manuscrits apparentés, créés à la même époque. La typologie du manuscrit et le style des ornements remontent aux traditions artistiques des Grecs et des Slaves du sud, mais la Russie en a donné une version locale différente.

Où était situé l'atelier qui produisit l'Évangile Anikievo? Peut-être fonctionnait-il dans quelque centre dont nous ne connaissons encore que très peu l'art, à Tver par exemple.[37] Il est plus probable, pourtant, qu'il fut situé à Moscou. En témoigne la provenance des manuscrits déjà mentionnés, dont l'ornementation ressemble à celui de l'Évangile Anikievo. C'est à la même conclusion que poussent le faste de la décoration du manuscrit, l'abondance de l'or, la haute qualité artistique, c'est-à-dire tous les indices qui correspondent à l'art luxueux de Moscou où se trouvaient la cours du grand prince et du métropolite, ainsi que les monastères importants.

La production de cet atelier jouait au début de son activité un rôle secondaire dans la vie artistique, en comparaison avec l'atelier principal. Mais son importance a grandi au cours des années 1430–1440. Nous l'apprenons grâce à une réplique remarquable du courant dont l'Évangile Anikievo était un exemple. Il s'agit de l'Evangéliaire novgorodien sur parchemin (Moscou, Musée Historique, Muz. 364), créé pour une grande église inconnue, peut-être même pour Sainte-Sophie, avec ses miniatures de style "non-classicisé," ses en-têtes à ornement "balkanique" et ses initiales de bandes entrelacées.[38]

Les faits exposés ci-dessus prouvent que les traditions byzantines étaient très vivaces dans l'art russe du premier tiers du XVe siècle.

Université de Moscou

[34] S. M. Pelekanidis, P. K. Christou, Ch. M. Mavropoulou-Tsioumi et S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. I (Athènes 1973), fig. 469; H. Buchthal et H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* (DOS 16) (Washington, D.C. 1978), pl. 25.

[35] *Altrussische Buchmalerei, 11. bis Anfang 16. Jahrhundert*, zusammengestellt, eingeleitet und erläutert von O. S. Popova (Leningrad 1984), pl. 34; Vzdornov, *Iskusstvo knigi* (comme dans n. 6), no. 65.

[36] Voir note 2.

[37] V. G. Popov, A. V. Ryndina, *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI veka* (Moscou 1979).

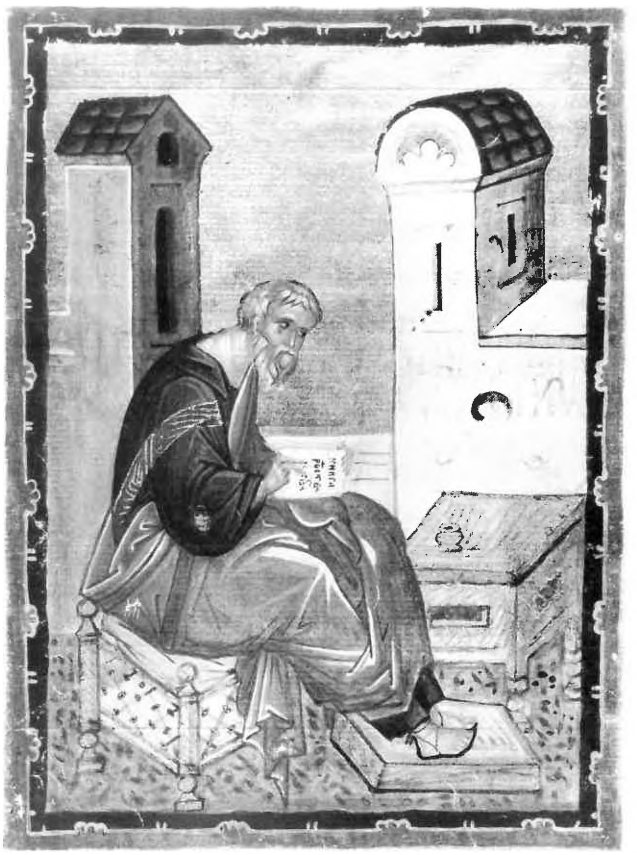
[38] Les miniatures sont reproduites avec une fausse attribution comme des oeuvres moscovites: Popova, *Miniatures* (comme dans n. 6), figs. 78–79; G. V. Popov, *Zhivopis' i miniatiura Moskvy serediny XV–pervoi chetverti XVI veka* (Moscou 1975), figs. 28–29. Voir aussi E. S. Smirnova, *Litsevye rukopisi Velikogo Novgoroda: XV vek* (Moscou 1994), cat. 4, 76–82, 233–248.

1. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 8r. Début de l'Évangile de St. Matthieu, premier tiers du XVe siècle

2. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 93r. Début de l'Évangile de St. Marc, premier tiers du XVe siècle

3. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 148r. Début de l'Évangile de St. Luc, premier tiers du XVe siècle

4. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 236r. Début de l'Évangile de St. Jean, premier tiers du XVe siècle



5. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 7v.
St. Matthieu, premier tiers du XVe siècle

6. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 92v.
St. Marc, premier tiers du XVe siècle

7. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 147v.
St. Luc, premier tiers du XVe siècle

8. Saint-Pétersbourg, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, cod. 34.7.3, Évangile Anikievo, fol. 235v.
St. Jean le Théologien, premier tiers du XVe siècle

The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos

Ioannis Spatharakis

The Threnos scene painted in the trapeza of the monastery of St. John the Evangelist on the island of Patmos (Fig. 6)[1] shows an iconographic feature that is absent from previous representations of the theme. This is the lithos, the anointing stone on which Christ was laid to be embalmed and lamented by the Virgin. In this paper, I shall first place historically the appearance of the lithos in the Lamentation scene, by reviewing the earlier depictions of the subject. I shall then attempt to establish the importance of the addition of the lithos in the further iconographic development of the scene.

Kurt Weitzmann studied the evolution of the Lamentation scene from that of the Entombment.[2] The earliest representations of the Entombment date from the ninth century, the most important of which appear in the Khludov Psalter, Moscow gr. 129 (fol. 87r),[3] the Psalter Pantokrator 61 (fol. 122r),[4] and the Homilies of Gregory of Nazianzos, Paris gr. 510 (fol. 30v), datable to 879.[5] They show the dead body of Christ, usually wrapped in a linen cloth, being pushed into a cavelike tomb by Joseph of Arimathea and Nicodemus, in depictions suggesting movement. They can be considered as narratives, because they are directly inspired by the Gospels (Matthew 27:59–61, Mark 15:46–47, Luke 23:53, John 19:39–42). All the Gospels mention Joseph of Arimathea; the Synoptic Gospels refer in addition to Mary Magdalene and Mary the mother of Jesus (Luke mentions only "the women," without giving further details), and John also mentions Nicodemus, but none of the evangelists refers to the Virgin or St. John.

In later scenes of the Entombment, e.g., the Theodore Psalter, British Library, Add. 19352 (fol. 116r), dated 1066, the Virgin has been added to the scene,[6] probably under the influence of the Lamentation scene, in which the Virgin occupies a prominent place. In the earliest depictions of the Lamentation, which date from the eleventh century, the Virgin, usually in a half-kneeling position, embraces Christ, bringing her face to his. Joseph and Nicodemus hold Christ's feet while bending forward, either half-kneeling or in proskynesis. John joins the scene, kissing Christ's left hand. Mourning women and hovering angels are added, and the cavelike tomb continues to appear in most examples. The body of Christ is now shown in a loincloth, laid on a hanging piece of drapery, the *sindone*, or on a mattress.

[1] A. Orlandos, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου (Athens 1970), 233–239, pl. 94. A color reproduction in Οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου, ed. A. D. Kominis (Athens 1988), fig. 37 on p. 96 (other editions in English, French, and German).

[2] K. Weitzmann, "The Origin of the Threnos," in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York 1961), vol. I, 476–490, vol. II, pls. 161–168, reprinted in idem, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980), no. IX. On the iconography of the Entombment and Lamentation, see also G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile* (Paris 1916), 489–516; M. G. Soteriou, "Ἐνταφιασμὸς–Θρῆνος," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 4.7 (1973–1974), 139–148; E. Lucchesi Palli, in *LChrI* I, 278–282 (s.v. "Beweinung Christi"); C. Schweicher, in *LChrI* II, 192–196 (s.v. "Grablegung Christi"); G. Schiller, *Iconography of Christian Art* (London 1972), vol. II, 168–178; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age* (Paris 1978), 102ff.; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium* (Princeton 1981), 91–108, all with bibliography.

[3] Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 478, fig. 2; Soteriou, "Ἐνταφιασμός" (as in note 2), 139, pl. 47:1; Schiller, *Iconography* (as in note 2), 168, fig. 567. For a facsimile edition in color see M. V. Shchepkina, *Miniatiury Khludovskoi psaltyri* (Moscow 1977).

[4] Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 477–478, fig. 1. A color reproduction appears in S. M. Pelekanidis, P. K. Christou, et al., *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. III (Athens 1979), fig. 224, with bibliography.

[5] Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 479–480, fig. 4. On the date 879, see I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Byzantina Neerlandica 8) (Leiden 1981), no. 4, with bibliography; and idem, "A Note on the Imperial Portraits and the Date of Par. Gr. 510," *JÖB* 39 (1989), 89–93.

[6] For more examples of this kind, see Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 481–483, figs. 6–9.

As representative examples of this kind of Lamentation one may cite the eleventh-century ivory in the Rosgarten Museum, Constance (Fig. 1), and the lectionary Vat. gr. 1156 (fol. 194v), datable to the third quarter of the eleventh century.[7] The half-kneeling position of the Virgin and the awkward suspension of Christ's body in the air betray the concept of movement, which was borrowed from the early Entombment scenes. This suggestion of movement, of procession, in the Lamentation scenes continued until the second half of the twelfth century, as we shall see below.

Weitzmann, in the section of his study of the Lamentation entitled "The Laying-Down on the Ground," examined four eleventh-century ivories in which he traced a gradual lowering of Christ's body onto the ground.[8] According to him, the final stage of this process can be seen in an ivory in the Victoria and Albert Museum (Fig. 2), and in Vat. gr. 1156, mentioned above. However, Christ's body in the latter is not placed on the ground, but rather suspended in the air. To the London ivory we may add the Lamentation scene in the lectionary in the Pierpont Morgan Library, cod. M 639 (fol. 280r), from the third quarter of the eleventh century.[9] In my opinion, however, the position of Christ's body on the ground should not be interpreted as the final stage of a process, but rather as a solution that the artist was forced to adopt because of lack of space. Perhaps it is not accidental that in both the Victoria and Albert ivory and the Morgan lectionary two scenes, the Deposition and the Lamentation, are squeezed into one frame, whereas in other ivory plaques (e.g., Fig. 1) these two scenes are carved in separate frames.[10] Moreover, if the placement of Christ's body on the ground represented the final stage of the development of this scene, one would expect that it would have become the accepted version and been copied by later artists. However, this arrangement does not occur either in the late eleventh or in the twelfth century. Renowned Lamentation scenes, such as those in St. Panteleemon at Nerezi (1164) and St. George at Kurbinovo (1191), continue to show Christ's body suspended in the air and the Virgin's legs betraying movement.[11]

The earliest Lamentation scene to suggest that the procession has come to a halt is in the Gelat'i Tetraevangelion (Fig. 4).[12] The widespread knees of the Virgin suggest that she is seated on the ground. The action of Joseph and Nicodemus depicted in earlier scenes, carrying the body of Christ to the tomb, has lost its original meaning. They remain in the scene, however, and retain similar stances, which are justified by a new interpretation: the lowering of Christ's body onto the ground. This Georgian Tetraevangelion, painted in a Constantinopolitan style, can be dated to shortly after the middle of the twelfth century on the grounds of its stylistic similarities with Octateuch no. 8 in the Library of the Topkapi Seraglio, Istanbul, from about 1150,[13] and the Tetraevangelion no. 3 in the Library of the Greek Orthodox Patriarchate in Constantinople, from the third quarter of the twelfth century.[14] A similar frontal seated Virgin can be found in the Lamentation scene

[7] Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 483, 486, figs. 10, 16; Soteriou, "Ἐνταφιασμός" (as in note 2), 143, 145, pls. 48:5, 49:2. The wrong date has been given to Vat. gr. 1156 by both scholars: eleventh–twelfth century by the former and twelfth century by the latter. Schiller, *Iconography* (as in note 2), 174, fig. 595, mistakenly thought that in the ivory Christ lies on the anointing stone. What we clearly see here is Christ laid on the *sindone*. Weitzmann, 484, compared it with the hanging from the couch of the Virgin in the Koimesis scenes.

[8] Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 485–486, figs. 10, 13–15.

[9] Soteriou, "Ἐνταφιασμός" (as in note 2), 141–142, pl. 48:1. K. Weitzmann, "The Constantinopolitan Lectionary Morgan 639," in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (Princeton 1954), 358–373, esp. 367, fig. 318, reprinted in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980), no. XIV, observed a unique iconographic feature for Byzantium in this Lamentation scene. It shows two women in proskynesis at the feet of Christ, instead of Joseph and Nicodemus. He identified them as Mary Magdalene and Salome, who are mentioned in the Gospel of Nicodemus, B 11:4–5, as being present at the entombment of Christ. I should like to add that this example showing Mary Magdalene at the feet of Christ dates much earlier than those in the West, e.g., the *paliotto* in Perugia, National Gallery, executed in ca. 1265–70: Schiller, *Iconography* (as in note 2), 174, fig. 597; *LChrI* I, fig. on col. 279.

[10] One also finds the Lamentation scene squeezed into the lower part of the miniature in the Parma Tetraevangelion, Palat. 5, fol. 90v, from around the middle of the second half of the eleventh century (Fig. 3): Millet, *Recherches* (as in note 2), 493, 496, fig. 531; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), 191, 249 n. 29, fig. 243; Schiller, *Iconography* (as in note 2), 174, fig. 595. This Lamentation scene, and that of the Deposition depicted on the previous page of the manuscript, on fol. 90r (Lazarev, fig. 242), were copied from a model that showed them together, one above the other, just as on the ivories mentioned above (Figs. 1 and 2). This can be deduced from the fact that the artist omitted the figure of St. John from the Lamentation and painted him by mistake in the Deposition scene, where he is shown in the bent position in which he appears in Lamentation scenes. Additional proof is provided by the arrangement of the Lamentation scene in the miniature, which occupies only one-fourth the height of the space available, and the filling of the remaining space with a huge cross, the latter being an isolated example among eleventh-century depictions of the Lamentation.

[11] On St. Panteleemon at Nerezi and for a color reproduction of the Lamentation, see V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (Belgrade 1976), 15–17, pl. VI. On Kurbinovo, see ibid., 17–19, and L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* (Brussels 1975), figs. 74, 75. For twelfth-century frescoes including a Lamentation scene, see T. Malmquist, *Byzantine Twelfth-Century Frescoes in Kastoria* (Uppsala 1979), 169.

[12] Parchment, 292 fols., 293 × 192 mm, 244 miniatures. V. Lazarev, *Istoriia Vizantiiskoi zhivopisi*, 2d ed. (Moscow 1986), vol. II, 107, 231 n. 171; idem, *Storia* (as in note 10), 221, 264 n. 171; Millet, *Recherches* (as in note 2), 186, 189, 494, 496, fig. 535; H. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo iskusstva* (Moscow 1950), vol. I, 206–207, with bibliography; H. Machavariani, *Georgian Manuscripts* (Tbilisi 1970), 39–45 (texts in Georgian, Russian, and English). My thanks are due to Marina Kenia, Tbilisi, for the bibliography and her friendly collaboration.

[13] Th. Uspenskij, *Konstantinopl'skii seral'skii kodeks vos'miknizhiia* (Sofia 1907); Spatharakis, *Corpus* (as in note 5), no. 325, figs. 568–571, with bibliography.

[14] G. A. Soteriou, Κειμήλια τοῦ Οἰκομενικοῦ Πατριαρχείου, Πατριαρχικὸς Ναὸς καὶ Σκευοφυλάκιον (Athens 1937), 70–86, figs. 22–24, pls. 46–59; Spatharakis, *Corpus* (as in note 5), no. 326, figs. 522–527, with bibliography.

in a partially damaged fresco in the funeral church of the Bačkovo monastery. This church is contemporary with the Gelat'i Tetraevangelion and, interestingly enough, is also connected with Georgia and reflects Constantinopolitan art.[15]

While the early Entombment scenes followed the text of the Gospels, the Lamentation scene was created under the influence of the apocryphal Gospel of Nicodemus, especially the later recension B, chap. 11.5, where, in addition to those persons mentioned in the Gospels, St. John and the Virgin also appear. A number of hymns were also influential, especially those sung on Good Friday and Holy Saturday, as well as certain sermons, particularly those by George of Nikomedeia (d. 860; PG 100, 1157–1189) and Symeon Metaphrastes (tenth century; PG 114, 209–218). The relationship between the Lamentation scene and various texts, which describe such details as the appearance of Christ's naked body, has been studied by Henry Maguire, and his conclusions need not be repeated here.[16] In the feast scene created under this influence of the Apocrypha and the liturgy, the artists humanized the theme by rendering pain and pathos.[17]

The Lamentation scene prevailed over that of the Entombment in the eleventh and twelfth centuries. The Entombment, which occurred occasionally during this period, was later enriched with the figures of St. John and the Virgin, as already noted. An isolated example of the Entombment is found in the crypt of Hosios Loukas, from the second half of the eleventh century. It shows Joseph and Nicodemus placing the mummified body of Christ into an open sarcophagus in the presence of the Virgin.[18] This is actually the same type of Entombment which prevailed in the West since its appearance in the ninth century or earlier, and which, like the Byzantine Entombment, also added the Virgin and St. John to the scene.[19] A unique example of a combination of Lamentation and Entombment scenes, from the Komnenian period, is found in Crete, in the church of the Virgin at Myriokephala, in the Rethymno district, painted by a provincial artist in the linear style of the second half of the twelfth century (Fig. 5).[20] It shows the Lamentation procession at the point of lowering Christ's body into an open sarcophagus, with St. John standing awkwardly at its edge. Although this example is provincial, it clearly demonstrates that what we call the Lamentation or Threnos was for the Byzantines the Entombment. In official art this is suggested by the regular appearance of the tomb, the expression of movement in most of the figures, and, unmistakably, by the inscription, Ο ΕΝΤΑΦΙΑCΜΟC (the Entombment). The inscription is found, for example, in Parma 5 (Fig. 3); in the twelfth-century church of the Savior near the monastery of St. John Chrysostom, above Koutsoventis, Cyprus; and in the cathedral of the Transfiguration in the Mirozhskii monastery at Pskov, whose frescoes were commissioned by Niphont, the bishop of Novgorod, a Greek by birth, and were painted no later than 1156 by Greek masters. The *sindone* under Christ's body has been emphasized in the Pskov fresco by being depicted stretched out, while in other representations of the scene the *sindone* is shown more naturalistically. This was probably done to denote the artist's model, apparently the relic itself, which was kept in the chapel of the Blachernai Palace in Constantinople. This connection strongly supports the Greek origin of the artists who painted this church.[21]

The next stage of the Lamentation's iconographic development was the addition of the lithos to the scene. This new feature is of greater importance than hitherto assumed. After its initial appearance it prevailed in Byzantine art and changed the whole conception of the scene from that of the Entombment to a genuine Lamentation. It is also significant that its appearance in the iconography of this scene can be linked to an historical event in Constantinople: the transportation of the lithos from Ephesus to the capital. A sermon was written on this occasion by a contemporary, according to an acrostic by George Skylitzes.[22] From the extensive title of the sermon we learn that the translation of the relic took place in the twenty-seventh year of the reign of the emperor Manuel I Komnenos (1143–80), that is, in 1170. A later writer, Meletios of Ioannina (d. 1714), in his *Geography*, quoted the iambic verses that were inscribed on the lithos, or rather on its pedestal, during the reign of Alexios II (1180–83). The lithos was displayed at that time in the Pantokrator monastery in Constantinople. The emperor Manuel I is likened in

[15] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928), 77, fig. 13; E. Bakalova, *Bačkovskata kostnica* (Sofia 1977), fig. 57, sch. 146, with summaries in Russian, German, French, and English.

[16] Maguire, *Art and Eloquence* (as in note 2), 91–108; to his bibliography one may add H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981), 142ff.

[17] Weitzmann, "Threnos" (as in note 2), 487.

[18] Velmans, *Peinture murale* (as in note 2), 103–104, fig. 99, with bibliography.

[19] Schiller, *Iconography* (as in note 2), 169; *LChrI* II, 192–196.

[20] G. B. Antourakes, Αἱ Μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων (Athens 1977), 99–102, pls. 34–36; K. Gallas, K. Wessel, and M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta* (Reise und Studium) (Munich 1983), 91–93, 258–261, fig. 215.

[21] For Koutsoventis, see A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus* (Nicosia 1965), 18, pl. XV:1, with a date in the middle of the twelfth century; A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (London 1985), 463–465, figs. 277–278, with a date of ca. 1110–18. For Pskov, see note 39 below. A good color reproduction of the Lamentation in Pskov is in N. Salko, *Early Russian Painting, Eleventh to Early Thirteenth Centuries. Mosaics, Frescoes, Icons* (Leningrad 1982), fig. 149

[22] A. Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, vol. V (St. Petersburg 1888), 180–189.

these verses to Joseph of Arimathea, "as he bears on his shoulders that stone on which the Lord's body was placed and prepared for burial in a winding sheet. He lifts it up, announcing in advance his own burial, that in death he may be buried together with the Crucified One and may arise together with our buried Lord."[23] Niketas Choniates states that Manuel was buried in the Herōon of the Pantokrator monastery. Near his tomb, a red stone placed on a pedestal was exposed in veneration. Previously kept in the church of Ephesus, it was said to be the one upon which Christ was wrapped in funeral cloths and embalmed. Manuel allowed the lithos to be brought from Ephesus and carried it on his shoulders from the harbor of the Boukoleon to the palace church of Pharos.[24] John Kinnamos, who says that Manuel carried the lithos on his shoulders in a solemn procession, also records that the Virgin had laid Christ on this lithos and lamented him there, and that her tears remained unwashed and still visible on it. He also supplies the earlier history of the lithos: Mary Magdalene, while on her journey to Rome to accuse Pilate and the Jews before Tiberius for their part in the death of Christ, had taken the stone as far as the harbor of Ephesus.[25] Zosimus, a Russian deacon from the St. Sergius monastery in Moscow who visited Constantinople in 1421, says that the marks left by the Virgin's tears on the lithos, also seen by other witnesses, were "white like milk."[26] After the fall of Constantinople, Mehmed II was offered 30,000 ducats by the Venetians for the lithos, but he replied that he would not part with it for 100,000.[27]

The impression made by the arrival of the lithos in Constantinople must have been strong enough to influence the iconography of the Lamentation. The earliest Lamentation I have been able to trace in which the lithos appears dates from around 1200. It is found on Patmos, but its ultimate model must certainly be sought in Constantinople shortly after the transportation of the lithos took place. The partially damaged scene is in a fresco on the north part of the west wall in the refectory of the monastery of St. John the Evangelist (Fig. 6).[28] Christ is laid on the anointing stone, which is thicker than the partial view shown in our reproduction. As in previous Lamentation depictions, which were naturally used as models for the new scene, the Virgin embraces the upper part of Christ's body. The close resemblance of the Patmos fresco to the earlier Lamentation scenes proves that it reflects the first, now lost, Lamentations that included a lithos. Later Lamentations, as we shall see below, have much more variety in the arrangement of the figures around the lithos. The fact that the addition of the lithos drastically changed the whole conception of the scene for the Byzantines is shown by the replacement of the older inscription, Ο ΕΝΤΑΦΙΑCΜΟC, with a new one, Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟC ΘΡΗΝΟC. I shall use the term Threnos hereafter for this type of representation to avoid confusion with the earlier Lamentation scenes.

The Patmos Threnos shows another interesting, and apparently unique, iconographic feature: the addition of two standing figures, each holding an unfurled scroll, protruding from two buildings. The figure at the left is David, identified by an inscription, his imperial costume, and his round beard. The text on his scroll has been effaced. His presence in the scene can be explained by the fact that Psalm 50 is sung before the Canon of the Orthros of Holy Saturday. The figure at the right is clearly a monk; the inscription containing his name is hardly visible. On his scroll is written the Troparion of the First Ode of the Canon of the Orthros of the Holy Saturday,[29] which is ascribed to the monk Kosmas Hidrountos (ninth–tenth century). However, since Kosmas Hidrountos is unknown in Byzantine iconography, it is improbable that he would be represented here. The portrait is in all likelihood Kosmas of Maiouma (d. 760), whose hymns are also included in the Canon mentioned above. The Troparion on the scroll must have been accepted by the Byzantines as Kosmas of Maiouma's because he was more renowned than Kosmas Hidrountos. Several portraits of Kosmas of Maiouma have survived.[30] The portrait in Bačkovo is important, because, along with the portrait of another poet, John of Damascus, it flanks a scene, in this case the Koimesis.[31] The iconography of Kosmas, with his pointed beard and, in other portraits, such as the one in Bačkovo, his turban, is influenced by that of St. John of Damascus. The presence of the figures of David and Kosmas with scrolls in the Threnos of Patmos brings to mind the connection between the liturgy and this scene. The addition of the two portraits in the Threnos is influenced by their presence in the Koimesis.

As to the date of the Patmos Threnos and the other

[23] The latest publication of the verses, with an English translation, is by C. Mango, "Notes on Byzantine Monuments," *DOP* 23–24 (1969–70), 369–375, esp. 372–375, who also mentions sources concerning the lithos other than those cited in this paper.

[24] Niketas Choniates, ed. van Dieten (Berlin 1975), 222; Bonn ed. (1835), 298; *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, trans. H. Magoulias (Detroit 1984), 125.

[25] Kinnamos, Bonn ed., 277–278.

[26] G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (DOS 19) (Washington, D.C. 1984), 186–187.

[27] Mango, "Notes" (as in note 23), 375.

[28] See note 1 above.

[29] "Τριῴδιον τῆς Ἁγίας καὶ Μ. Τεσσαρακοστῆς"; P. Trempelas, Ἐκλογὴ ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας (Athens 1949), 249.

[30] *LChrI* VII, 343.

[31] Grabar, *Bulgarie* (as in note 15), pl. IV; Bakalova, *Kostnica* (as in note 15), figs. 61, 64, sch. 149. Kosmas of Maiouma and St. John of Damascus also flank the Koimesis in the church of Christ at Veroia, dated 1315: S. Pelekanides, Καλλιέργης (Athens 1973), pls. XII:40, 53, with an extensive summary in English.

scenes painted on the north part of the west wall in the refectory, Orlandos, followed by Kollias, mistakenly ascribed them to the second half of the thirteenth century.[32] Both based their date mainly on iconographic features, especially the presence of Mary Magdalene depicted with raised hands, which Orlandos thought was due to the influence of the Italian primitives. Mary Magdalene, however, is depicted with raised hands not only in the Gelat'i Tetraevangelion (Fig. 4), but also in Vat. gr. 1156 and Parma 5 (Fig. 3), from the second half of the eleventh century. The Patmos frescoes are stylistically close to the others on the west wall of the refectory, for which Kollias correctly accepted a date of around 1200. A comparison reveals a strong similarity in the use of color and in the treatment of the faces and the folds of the garments. The slight differences between them can be ascribed to their being painted by different artists rather than being separated by a long span of time.

The addition of the lithos had far-reaching consequences for the further development of the Lamentation scene. While the Lamentation depictions remain comparatively unchanged during the eleventh and twelfth centuries, with the protagonists almost always retaining the same positions, the Threnos images exhibit great variety in the arrangement of the figures in relation to the lithos. We can distinguish four principal types based on the various positions of the Virgin, the most important figure in the scene.

The first type of Threnos, which is seen in Patmos, shows the Virgin embracing Christ from behind the lithos. This type is also found in the church of Christ at Veroia, painted by Kalliergis in 1315.[33] Here only Joseph remains at the feet of Christ; Nicodemus stands behind the lithos, holding the ladder of the Deposition. The identical iconography, but with more robust and plastically rendered figures, can be seen in the Threnos of the church of St. Nicholas Orphanos in Thessalonike, of approximately the same date.[34] The iconography of the Threnos in the church of St. Niketas at Banjani (Čučer), painted about 1316 by Michael and Eutychios Astrapas, shows similarities, although Christ is depicted lying on the lithos wrapped like a mummy.[35] Christ again appears in a loincloth in the Threnos of Sv. Spas at Kučevište (Fig. 7), painted around 1330. The iconography, while similar to that of the Threnoi in Veroia and Thessalonike, has more mourning women around the head of Christ.[36] The Patmos type of Threnos, which, as I have suggested, used as a model the existing iconography of the Lamentation scene with the Virgin embracing Christ, but added the lithos to it, can be clearly seen in the menologion MS. Bodl. gr. Th. f. 1, fol. 4r (Fig. 9), painted in Thessalonike between 1322 and 1340.[37] The legs of the Virgin, which are also visible in the older Lamentation scenes, can be distinguished below the lithos; she seems to hold on her knees not only Christ's body, but also the lithos.

The second type of Threnos, which displays a better solution for the position of the Virgin, shows her seated on the lithos while embracing and kissing her son.[38] In this type, the lithos may sometimes look like a sarcophagus, but the two should not be confused, since, as we have seen, the sarcophagus appears only in scenes of the Entombment and is always represented as open (Fig. 5). The Cross of the Crucifixion also appears regularly in the background of this and the third type, which I shall discuss below. The Cross occasionally occurred in earlier Lamentation scenes, for example, in Parma 5 (Fig. 3) and in the mid-twelfth-century cathedral of the Transfiguration at Pskov mentioned above.[39] These are, however, isolated examples, the Cross being established in Threnos scenes only during the Palaiologan era. This type of Threnos appears in the church of St. Nicholas at Prilep, from ca. 1295.[40] The upper part of the Virgin's body is similar to that of the first type of Threnos. The Virgin, however, is shown seated on the lithos instead of disappearing awkwardly behind it. The seated position, which is also assumed by one of the mourning women at the head of Christ, will become prominent in the third type of Threnos. Several examples of the Threnos with the Virgin seated on the lithos dating from the end of the fourteenth century onward appear on Crete. One of them, in the church of the Holy Trinity in the village of Hagia Triada, near Rethymno, can be dated to

[32] Orlandos, Ἀρχιτεκτονική (as in note 1), 237, 270; Kollias, in Θησαυροί (as in note 1), 66.

[33] Pelekanides, Καλλιέργης (as in note 31), 57ff., 117, pl. 28.

[34] A. Tsitouridou, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη (Thessalonike 1986), 126–127, pl. 44, brought strong arguments against the theory, advanced by previous scholars, that this church was painted by Kalliergis (p. 264).

[35] G. Millet and A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* (Paris 1962), vol. III, pl. 37:2. On this church, see Djurić, *Fresken* (as in note 11), 70, with bibliography.

[36] Djurić, *Fresken* (as in note 11), 78–79, fig. 59, with bibliography.

[37] I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, II: Oxford, Bodleian Library*, vol. II (Stuttgart 1978), 1ff., fig. 6; Spatharakis, *Corpus* (as in note 5), no. 237, fig. 428, both with extensive bibliography. For other examples of the Patmos type of Threnos, see Millet, *Recherches* (as in note 2), 501ff. An example earlier than those mentioned in my text, but badly damaged, is depicted in the church of Sts. Theodore, Mistra: Millet, *Recherches*, 501, and M. Chatzidakis, *Mystras* (Athens 1981), 51, both with a date at the end of the thirteenth century. A sketch appears in G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris 1910), vol. II, pl. 88:2.

[38] Millet, *Recherches* (as in note 2), 508ff.

[39] V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (London 1966), 99–107. A reproduction appears in idem, *Istoriia russkogo iskusstva* (Moscow 1954), vol. II, fig. on pp. 344–345; a good color reproduction can be found in Salko, *Early Russian Painting* (as in note 21), fig. 149.

[40] Millet and Frolow, *Yougoslavie* (as in note 35), vol. III, viii, pl. 26:1. On this church, see also Djurić, *Fresken* (as in note 11), 25–26, with bibliography.

the beginning of the fifteenth century and shows the body of Christ lying on the lap of the Virgin (Fig. 8),[41] not on the lithos as in Prilep. This iconographic type of the Virgin should not be confused with the Western Pietà, in which the Virgin does not bend to kiss Christ, but usually holds the upper part of her body erect.[42] Still, the Threnos in the Cretan churches may perhaps derive from Italy, since this type is rare in Byzantium during the thirteenth and the first half of the fourteenth centuries, but is common in Italy.[43] Italian influence has even been suggested for the frescoes in Prilep.[44] During this period several types of the Threnos appear in Italy, some of which show Byzantine influence. Among the examples which depict the Virgin seated on the lithos, one has survived in the Cappella Orlandini, in the church of the Holy Apostles in Venice, variously dated from the end of the thirteenth to the middle of the fourteenth century.[45] I mention this fresco because it was mainly through Venice, under whose sovereignty Crete then was, that Cretan artists came into contact with Italian art.[46]

In the third type of Threnos, which is similar to the second type, the Virgin kneels or sits at the end of the lithos and holds Christ's head. She is seen kneeling in the church of St. Demetrios at Peć, dated 1345 (Fig. 10).[47] A basket with the instruments of the Passion is seen in the background, as well as the Cross, on which hangs the crown of thorns.[48] Wreaths of flowers are similarly hung on the cross by worshipers during the service. In addition to frescoes,[49] this type of Threnos, among others, was copied in epitaphios embroideries. The example in the Palace of Arms, Moscow, executed in 1441, shows the seated Virgin holding Christ's head.[50] St. John is depicted standing on a tiny footstool at the feet of Christ, but the remaining figures of the Threnos have been omitted, although several angels have been added to the scene.

In the fourth type of Threnos, Christ lies on the lithos, but the Virgin does not touch him. She stands behind the lithos, near his head, among the mourning women, who are usually more numerous in this type. Examples painted by Michael and Eutychios Astrapas can be found in the church of the Peribleptos at Ohrid, from 1295 (Fig. 11), and in Gračanica, from ca. 1320.[51] The Virgin in the Peribleptos is represented fainting among a multitude of mourning women, who are painted in a great variety of poses. The pose of the Virgin in Gračanica is less expressive than in Ohrid and the mourning women are fewer in number, but the stone is thicker. The Threnos in the church of the Pantokrator at Dečani, painted between 1335 and 1348, shows the Virgin being consoled by one of several mourning women (Fig. 12).[52] Joseph, who has been moved to the background because of the narrowness of the space available, and Nicodemus, who holds the ladder, flank the Cross. The Entombment is also included in the iconographic program of this church. The depiction of both scenes in the same church demonstrates the clear distinction in conception between the Threnos, on one hand, and the Lamentation of the eleventh and twelfth centuries, on the other. The latter is never found painted together with the Entombment, because they were considered to represent the same subject, i.e., the Entombment.

While a number of other variations of the Threnos scene with the lithos exist, none are repeated often enough to warrant adding them to the four mentioned above. One variant is painted on a tetraptych icon at

[41] Gallas, Wessel, and Borboudakis, *Kreta* (as in note 20), 124, 291–293, figs. 74, 247, 248; I. Spatharakis, "Οι τοιχογραφίες του Ναού της Ἁγ. Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ἰδιαιτερότητες τους," to be published in Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στον Καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη (Thessalonike 1994).

[42] On the Pietà, see E. Panofsky, "Imago Pietatis," in *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag* (Leipzig 1927), 261–308; Schiller, *Iconography* (as in note 2), 179ff.; J. H. Emminghaus, in *LChrI* IV, 450–456 (s.v. "Vesperbild"), with bibliography.

[43] Millet, *Recherches* (as in note 2), loc. cit.; Schiller, *Iconography* (as in note 2), 174; *LChrI* I, 279–280; V. Lazarev, "Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII–XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese, I," *ArtVen* 19 (1965), 21, fig. 16; G. Coor-Achenbach, "Two Trecento Paintings in the Church of Saint-Nicolas-des-Champs," *GBA* 50 (1975), 11, figs. 4, 5.

[44] Millet and Frolow, *Yougoslavie* (as in note 35), loc. cit.

[45] Millet, *Recherches* (as in note 2), 508, fig. 555; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento* (Venice and Rome 1964), 80, fig. 250; M. Muraro, in *Venezia e Bisanzio*, exhib. cat., Palazzo Ducale (Venice 1974), no. 110, with illustration and bibliography.

[46] M. Vasilakis-Mavrakakis, "Western Influences on the Fourteenth-Century Art of Crete," *JÖB* 32.5 (1982), 301–311, collects the examples showing Western influence on Crete which have been noted by previous scholars, with a few additions of her own.

[47] Velmans, *Peinture murale* (as in note 2), 106, fig. 115; V. J. Djurić, S. Ćirković, and V. Korać, *Pećka Patrijaršia* (Belgrade 1990), 185ff., fig. 125 in color. On this church, see Djurić, *Fresken* (as in note 11), 82–83, with bibliography.

[48] On the *Arma Christi*, depicted mainly in the West, see *LChrI* I, 183–187, with bibliography.

[49] Among the several Cretan examples, I mention that in the church of the Virgin at Thronos, Amari, from around 1300: K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete* (New York 1973), fig. BW 59.

[50] V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda* (Moscow and Leningrad 1943), pl. 133, with other examples of this kind: one in the Novgorod Museum, dated 1452, pl. 135, and another in the Russian Museum, St. Petersburg, fifteenth century, pl. 134, also reproduced in Schiller, *Iconography* (as in note 2), fig. 593. The same type is also found in the Neamt epitaphios, embroidered in 1343, in the Museum of Art, Bucharest: G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin* (Paris 1947), 105, pl. CLXXXVIII; P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery* (Chicago 1967), fig. 102.

[51] Velmans, *Peinture murale* (as in note 2), 105–106, figs. 107, 111. On the Peribleptos, see Djurić, *Fresken* (as in note 11), 23–25, with bibliography. On Gračanica, see B. Todić, *Gračanica, Slikarstvo* (Belgrade 1988), 123, pl. V in color, with a summary in French and an extensive bibliography.

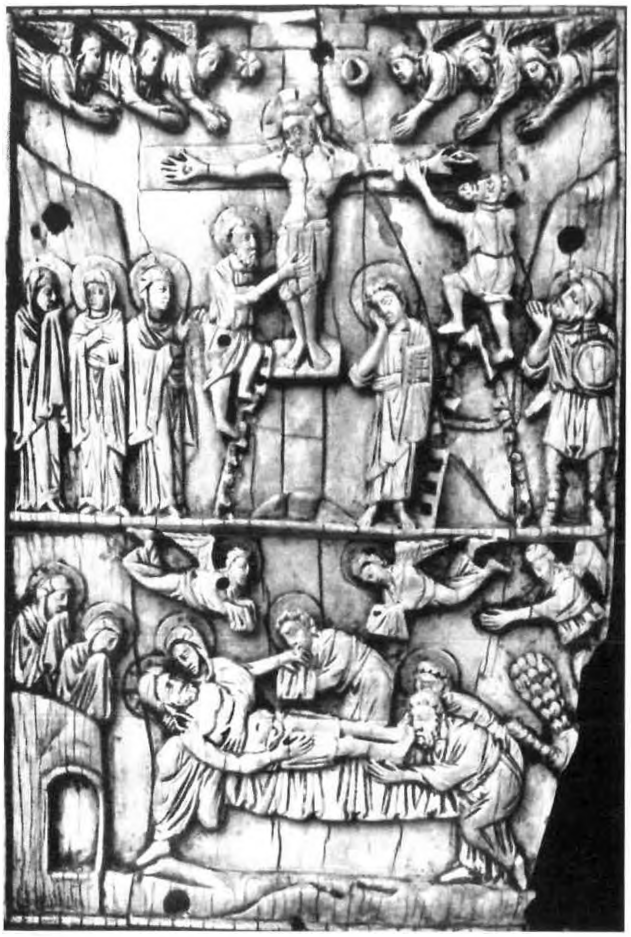
[52] Dj. Bošković and V. R. Petković, *Dečani* (Belgrade 1941), vol. II, pl. CCXIV. On this church, see Djurić, *Fresken* (as in note 11), 79–82, with bibliography.

Sinai, in which Christ is placed on the lithos by the Virgin, who stands holding him by his shoulders, and Nicodemus, who kneels and holds Christ by his legs.[53]

Summing up our findings regarding the types of Threnos, we may note that the Lamentation scene that prevailed during the eleventh and twelfth centuries displays a rather rigid iconography: the Virgin, half-kneeling, half-walking, embraces the upper part of Christ's body, which is suspended in the air, and, together with Joseph and Nicodemus, pushes it to the tomb (Figs. 1 and 2). When this scene is inscribed, it is designated as the Entombment (Ο ΕΝΤΑΦΙΑCΜΟC). Understood as such by the Byzantines, it often replaced the earlier Entombment scene, in which Joseph and Nicodemus push the mummified body of Christ into the tomb. The figure of the Virgin is completely static in the Gelat'i Tetraevangelion (Fig. 4) and at Bačkovo, both from the third quarter of the twelfth century, where she is seated on the ground, holding Christ on her widespread knees. Perhaps here for the first time we may speak of a Threnos. A revolutionary change in the iconography of the subject was the addition of the lithos, which was introduced under the influence of a specific event, the transportation of the anointing stone from Ephesus to Constantinople in 1170. The meaning of the scene changed with the addition of the lithos; instead depicting the Entombment, it now represented the Threnos, as the inscription "Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟC ΘΡΗΝΟC" indicates. Moreover, a variety of iconographic types was introduced, in contrast to the almost monotonous iconography of the previous Lamentation scenes. The oldest iconographic type of the Threnos was naturally based on the already existing iconography (Fig. 9), but the lower part of the Virgin's body usually disappears behind the lithos (Figs. 6 and 7). A second type shows the Virgin seated on the lithos holding Christ on her lap (Fig. 8). A third type represents the Virgin seated or kneeling at the head of the lithos holding Christ's head (Fig. 10). Finally, a fourth type shows Christ laid on the lithos and the Virgin, among a multitude of mourning women, lamenting her son without touching him (Figs. 11 and 12). There are a number of other variants of the Threnos scene which are not common enough to be considered additional types.

University of Leiden

[53] G. and M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Athens 1956–58), vol. I, 189–190, vol. II, fig. 208, with a date in the middle of the fourteenth century.



1. Constance, Rosgarten Museum, ivory plaque, eleventh century

2. London, Victoria and Albert Museum, ivory plaque, eleventh century

3. Parma, Biblioteca Palatina, cod. 5, fol. 90v, Tetraevangelion, eleventh century

4. Tbilisi, Georgian Academy of Sciences, Institut Rukopisej, cod. Q 908, fol. 85v, Gelat'i Tetraevangelion, twelfth century

5. Myriokephala, church of the Virgin, twelfth century

6. Patmos, monastery trapeza, about 1200

7. Kučevište, Sv. Spas, about 1330

8. Near Rethymno, H. Triada, beginning of the fifteenth century

9. Oxford, Bodleian Library, cod. gr. Th. f. 1, fol. 4r, menologion, A.D. 1322–40

10. Peć, church of St. Demetrios, A.D. 1345

11. Ohrid, Peribleptos, A.D. 1295

12. Dečani, church of the Pantokrator, A.D. 1335–48

The Gospel Scenes on the Attic of the Hypogeum of Clodius Hermes under San Sebastiano in Rome and Middle Byzantine Tetraevangela Illustrations

SHIGEBUMI TSUJI

Patri meo studii carissimo cum gratia verissima

THE PRESENT GENERATION of art historians has witnessed the remarkably successful reconstruction and explication of Septuagint illustration. Professor Kurt Weitzmann, who pioneered this new field of art history, guided this scholarship with unsurpassed intellectual vigor and penetrating insight from before the end of World War II. Compared with this significant progress in the study of Greek Old Testament illustration, the study of Byzantine Gospel illustration—including various liturgical versions of the Gospels such as the lectionary—has not been exploited to the point of discussing its recension. This essay, dedicated to Professor Weitzmann, will first examine some evidence that has special relevance for the origin of Byzantine Gospel illustration and that has recently returned to the notice of scholars after a period of long neglect. It will conclude with a brief note on the state of research, its basic concepts and methodology.

The so-called *memoria* of Sts. Peter and Paul *ad catacumbas* on the Via Appia Antiqua outside the walls of the ancient city of Rome has been extensively studied.[1] Tradition held that this was the true burial place of the two princes of the apostles, and it was associated with an ancient subterranean sanctuary, the so-called *platonia*, under the present church of San Sebastiano on Via Appia Antiqua, east of its main apse. At the end of the nineteenth century, however, excavation of the *platonia*, carried out by A. de Waal, revealed that it was in fact the burial place of St. Quirinus of Siscia, whose relics were transferred to the site at the beginning of the fifth century.[2]

Subsequent systematic excavations under the church by A. de Waal and A. Styger in 1915–1916 revealed part of a large villa and a row of columbaria decorated with frescoes of various painted motifs dating from the first to second century. At that time the columbaria must have been accessible from the ancient street. The center of the site is occupied by a relatively large square space, called an atrium by Styger and *arena* by later scholars. Especially important was a small trapezoidal corner space adjacent to the atrium, with long benches attached to the walls, which was apparently designed for the rite of refrigerium in commemoration of the deceased. In this corner, named the "triclia" by Styger, numerous inscriptions and graffiti evoking the names of Sts. Peter and Paul were discovered, one of which has been securely dated by P. Marichal to as early as A.D. 260.[3] Thus it is now beyond doubt that the triclia was used for Christian rites commemorating the two apostles from after the middle of the third century until the Basilica Apostolorum, the present church of San Sebastiano, was constructed in about 340.[4]

Giorgio Mancini, who continued Styger's excavations under the church of San Sebastiano, uncovered in 1919 a stratum below the atrium,[5] which contained a small *piazzuola* surrounded by three similar, sumptuous fu-

[1] The bibliography on the burial places of the two apostles is abundant. A relatively recent, concise discussion of the issue is found in a series of articles in *JbAC* 5 (1962), including A. van Gerkan, "Petrus in Vaticano et in Catacumbas," 23–32.

[2] The history of the excavation of the various sites under the church of San Sebastiano from the end of nineteenth century to 1923 is well summarized in G. Mancini, "Scavi sotto la basilica di S. Sebastiano sull'Appia Antica," *NS* (1923), 3ff. See also F. Tolotti, "Sguardo d'insieme al monumento sotto S. Sebastiano e nuovo tentativo di interpretarlo," *RACr* 55 (1984), 125–128.

[3] P. Marichal, "La date des graffiti de la basilique de Saint-Sébastian à Rome," *La nouvelle Clio* 5 (1953), 119–120.

[4] Regarding the chronology of the sites under San Sebastiano, cf. Van Gerkan, "Petrus in Vaticano" (as in note 1), 23–27.

[5] Mancini, "Scavi" (as in note 2), 39.

nerary buildings with aediculated facades (Fig. 1). Mancini called them hypogeums X, Y, and Z. Hypogeum X soon became known as the hypogeum of Clodius Hermes, on the basis of the marble plaque inlaid on its facade naming the deceased buried there. All three buildings, datable to the time of Hadrian, must have been accessible from ground level by a long staircase descending into the *piazzuola*. It has been surmised that the area was filled with dirt, so that the atrium could be built above it, shortly after ca. 245 and definitely before 260.[6]

This paper will focus on part of the decoration of the hypogeum of Clodius Hermes. The ceiling of the hypogeum is decorated with a Gorgon's head and medallions containing narrative scenes that are often interpreted as Christian subjects.[7] The facade of the hypogeum is crowned above the gable by a large attic, whose front and narrow lateral sides are plastered and richly painted (Fig. 2). The entire structure is surmounted by a flat, roughly square open roof, which was called a "solarium" by Mancini, and, since it is partly parapeted and provided with seats, seems to have served as a small gathering place.[8]

At the time of Mancini's excavations, the paintings on all three sides of the attic were still clearly visible, as a photograph made at the site shows.[9] Early scholarship considered both the front and lateral scenes, but F. Wirth, in his *Wandmalerei* of 1934, reproduced and discussed only the front decoration, more or less ignoring the sides, especially the right.[10] From that time on, the lateral scenes, virtually forgotten by art historians, gradually disintegrated and disappeared under layers of dust.

They remained in this sad condition until 1978, when the late Father Umberto Fasola finally cleaned and restored all the fresco paintings.[11] The cleaning immediately aroused fresh interest in the attic decorations, above all in their iconography, which could now be seen in detail. Father Fasola reconfirmed the earlier identification of the iconography on the right side as the healing of the demoniac at Genesareth, based on Mark 5:1–20 or Luke 8:26–39.[12] His observations were soon followed by those of his Italian colleagues, and the long-neglected attic scenes have once again become a topic of scholarship. In this study, I shall follow Father Fasola's identification of the scene on the right lateral wall, but I shall not entirely agree with him and his colleagues on the identification of the other attic scenes. This will eventually lead me to interpret the whole fresco program differently.

The attic decoration has been described by a number of authors since Mancini, yet certain details should be reexamined before turning to the identification of the iconography. The first detail of interest is the question of the three relatively large square openings cut deeply into the plastered front of the attic (Fig. 2). They are arranged in a low triangle approximating the shape of the pediment below. Since the time of Mancini's excavation, it has been believed that these holes once supported the ends of three timbers that carried a simple wooden roof extending from the attic front. This assumption is strengthened by the long, shallow cavity between the top and left holes (Figs. 2 and 3), probably caused by water running down the wooden roof. These holes damaged significant parts of the attic's front scenes, especially the group of figures in the center.

The scene occupying the left third of the front (Figs. 3 and 4) actually begins on the narrow left lateral face of the attic, which, due to the shadow cast by the adjoining hypogeum Y, is difficult to see clearly. The barely visible rectangular shape at the extreme left cannot be identified, but two figures dressed in short exomis are clear. The first figure runs ahead of the other, raising both hands, apparently rejoicing, while the second figure raises his left hand and holds the right back. Both seem to hurry to receive a third, primary, figure who wears a short tunic and approaches from the opposite end of the scene. Below these welcoming figures are a few goats and/or sheep. The major part of this scene lies on the attic front, roughly divided into two registers by the shallow roof cavity. At least three of the animals are above this cavity, and one or two more can be faintly seen below, one bending its head to graze or drink from a stream. The primary figure carries an enormous horned animal on his shoulders. The scene unfolds on a wide slope that tilts down toward the left; the *criophorus*, seen from a relatively high viewpoint, seems to be descending a hillside.

In the past scholars have tended to regard the scene merely as another example of the idyllic tableaux ubiquitous in Roman funerary art and have applied the same interpretation to the iconography of the healing of the demoniac.[13] However, since it has now been confirmed that the right lateral scene is indeed a faithful representation of the healing miracle as narrated in Mark, we

[6] Tolotti, "Sguardo" (as in note 2), 125–128.

[7] F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts* (Berlin 1934; reprint Darmstadt 1968), 190–191, pls. 49, 50.

[8] Mancini, "Scavi" (as in note 2), 52.

[9] Ibid., pl. X, fig. 2.

[10] Wirth, *Wandmalerei* (as in note 7), 191–194, fig. 101.

[11] U. Fasola, "Lavori nelle catacombe," *RACr* 52 (1978), 7–19.

[12] For the history of scholarship regarding the identification of the iconography of the fresco paintings, see Tolotti, "Sguardo" (as in note 2), 134–136.

[13] Thus, E. Jastrzewowska, "Les scènes des banquettes dans les peintures et sculptures chrétiennes des IIIe et IVe siècles," *Recherches augustiniennes* 14 (1979), 37–38, found bucolic scenes in the attic decoration. According to her, the scene on the right lateral side represents "a running man."

need not hesitate to interpret the *criophorus* scene as the parable of the lost sheep in Luke 15:3–7. Details such as the joyful greeting (χαίρω) to the returning shepherd and the presence of animals grazing in the field (ἐρημία) reinforce this interpretation.

The center of the attic front is occupied by a group of seven or more standing figures (Figs. 5 and 6), some of whom wear tunics that are longer than the exomis of the bucolic figures in the preceding scene. The figures are arranged in a circle, their attention attracted by the activity of a figure at the center. At least three figures on the right turn to the left, their upper bodies slightly bent in that direction, while two figures on the left, in a receded plane, show the same gesture in reverse. We can assume that the faint figures in the deeper background are also looking at the center of the group, over the shoulders of the others. Since the very center of the composition has been destroyed by one of the three holes mentioned above, we cannot tell what sort of activity the central figure is engaged in. We can, however, see that he is a little taller than the others, and that his head (nimbed?) is slightly inclined.

To the right of the central group, a very lively scene develops (Figs. 7 and 8). Here, at least five groups of figures are seated around *stibadia*. One or two small objects, which seem to be loaves, are set in front of each person. In the centers of two of the tables are large craters, and one table also has a small object resembling a fish. Some of the seated figures turn their heads vigorously and twist their upper bodies to the left. Their gestures indicate that they are associated with the standing figures in the center of the attic and that they form a single iconographic unit with them, although in the past the two scenes have sometimes been treated separately.

Another group of active figures accompanies the banquet scene (Figs. 9 and 10): at least seven people in short exomises carry on their shoulders round objects in large containers, probably loaves in baskets. They move from right to left, again toward the central group. Although this scene is as damaged as the other paintings on the attic, the figures' dynamic movement and appealing proportions reveal the painter's confident classical style.

As we shall see, the whole pictorial ensemble that unfolds on the attic from the center to the right bears a striking resemblance to later manuscript illustrations of the miracle of the loaves and fishes as variously narrated in the four Gospels. In particular, the inclusion of the basket bearers, and especially the number of baskets they carry, encourage us to interpret the entire iconography as based on the miracle of the feeding of the four thousand in Matthew 15:32–39 or Mark 13:1–10.

The group of standing figures in the upper right corner of the attic front (Figs. 11–13), although often associated with the banquet scene,[14] was correctly identified by Father Fasola as a part of the following scene on the right lateral side. At the center of this group is a very tall, dignified figure in a long himation ornamented with pairs of stripes on the front and sleeves. The collar is accentuated by brushstrokes of a darker color. Although not conspicuously long, his hair is clearly visible, as is the dark mustache above his mouth; his beard, however, is less clear. His facial expression, with its arched brows, appears to be solemn. The figures who accompany him are much reduced in size, and their heads are round, like those of young children.[15]

The scene continues onto the right lateral face of the attic (Figs. 12 and 13), where a man, apparently wearing a loincloth, raises his right hand and steps violently toward the standing figures. Above his head hovers a curious birdlike object with something stretching out of it like wings. In the upper right corner of the lateral scene, a swine stands quietly, while below four or five other swine seem to be running, with heads down, into the pale blue-green area at the bottom of the composition, probably meant to suggest water. A few animals seem already to be immersed. Among these "falling swine" is a small, strange figure, apparently a naked man, who hurries toward the right. Additional birdlike motifs may be depicted above and among the animals.

Various scholars, including Father Fasola, have pointed out that this iconography represents the healing of the demoniac at Genesareth. Since the scene shows only a single demoniac figure, it must be associated with the text of Mark 5:1–20 or Luke 8:26–39. Recently, F. Tolotti confirmed Father Fasola's interpretation and identified the scene as being entirely based on the Gospel texts, refuting the scholars affiliated with the Dölger Institut in Bonn, who propose that the iconography might simply belong to another bucolic scene from Roman funerary art.[16]

According to Carlo Carletti, the iconography of the healing of the demoniac evolved through the Early Christian and Byzantine era, gradually assuming new iconographic elements, such as the graves, chains, and flying demons. Carletti believes that the unique example on the attic of the hypogeum of Clodius Hermes

[14] So already Mancini, "Scavi" (as in note 2), 53, followed by Wirth, *Wandmalerei* (as in note 7), et al. Also Jastrzewowska, "Scènes des banquettes" (as in note 13), 37–38.

[15] A similar combination of a tall main figure with shorter accompanying figures with childlike head types can be found in the miniatures on fols. 168r and 166v of Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 923, which represent a healing miracle, i.e., the healing of the daughter of the Canaanite woman: K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923* (Princeton 1979), pls. XCI–XCII, figs. 420, 423.

[16] Tolotti, "Sguardo" (as in note 2), 125–128.

belongs to the type that was the core of later iconographic development.[17]

Compared with later examples, however, this earliest extant representation of the healing miracle is neither simple nor embryonic. On the contrary, it is surprisingly rich, with iconographic details that faithfully follow the Gospel text: Christ is accompanied by his followers, the naked demoniac is in frenzy, the swine fall into the water one after another, and, if my observation is correct, birdlike demons and a figure (the shepherd?) flee the scene. To this extent, this third-century painting illustrates the Gospel text as faithfully and elaborately as later representations.

It is all the more significant, therefore, that the painting finds its closest parallels not so much with Early Christian or Early Byzantine examples as with manuscript illustrations from the Middle Byzantine period, where, undoubtedly, the Gospels were most richly and faithfully pictorialized.[18] The scene of the healing of the demoniac in a Gospel manuscript in Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 74, fol. 72v, represents Mark 5:1–20 in precisely the same way as on the attic of the hypogeum of Clodius Hermes (Fig. 14).[19] Aside from compositional differences due to different formats—the former a miniature frieze and the latter a roughly square area of wall—the two differ only in a single iconographic detail: in Paris gr. 74 the hands of the demoniac are tied behind his back, whereas in the attic painting they are held forward.

Further unexpected parallels between these third-century paintings and late eleventh-century Byzantine manuscript illustration can be found by examining adjacent scenes on the attic. As noted above, the group of standing figures in the very center forms a single iconographic unit with the banquet scene and basket bearers at the right. The same compositional elements are also combined in the scenes of the miracles of the feeding of the four or five thousand in Paris gr. 74. For instance, in the miniature at Matthew 15:32–39, fol. 32r (Fig. 15), Christ, on the left, performs the miracle of multiplication in front of his disciples, while at the right, the food is distributed to the four thousand people, who are seated in groups on grass by a lake. Between the multiplication and distribution scenes are seven baskets, evidence of the miracle. A man in a short costume stands by the baskets, raising his hands in surprise.[20]

Our preceding observations are obviously based on the premise that an older iconographic repertory was still available to a Byzantine illustrator in the eleventh century. In this regard, one version of the multiplication miracle in Paris gr. 74 is of particular interest. Unlike other depictions, the miniature that illustrates the feeding of the five thousand at Luke 11:10–17, fol. 127v (Fig. 16), shows the multitude divided in two groups *seated at tables*, one a long narrow table, the other a round one placed on the ground.[21] Since the first table is slightly curved, it could echo a *stibadium*, as conceived by a Byzantine illustrator. The second group is obviously a faithful reproduction of an ancient banquet scene. The food, represented as a small disk, is distributed by a layman. More interesting is the figure of an apostle, probably Peter, who stands at the right of the banqueting group and extends his hand in blessing. The Gospel text does not mention the apostle's presence, yet his placement here recalls the similar juxtaposition of Christ (with his disciples) and banqueters on the attic of the hypogeum of Clodius Hermes. This group of Christ and his disciples, as we have seen, is often—if erroneously—seen as a part of the banquet scene, even though it actually belongs to the scene that develops into the right lateral side of the attic.

Could it be that the ancient model used by the Byzantine illustrator also contained, like the hypogeum of Clodius Hermes, two different miracle scenes side by side, and that, in copying them, the medieval artist succumbed to the same misunderstanding as some recent art historians have? Or could the opposite be true, that the prototype of the feeding of the four or five thousand did include Christ and his disciples watching over the banquet scene, and that the third-century fresco painter split them off into the adjacent scene, transforming them into witnesses of the healing miracle?[22]

While enriched with many colloquial elements, such as playing children and a man drawing water from the lake with a pitcher, the representation of the feeding miracles in Paris gr. 74 lacks the basket bearers motif so prominent in the hypogeum decoration. In this respect an illustration of the feeding of the five thousand (Matthew 14:13–21) from a Georgian Tetraevangela, the so-called Gelat'i Gospel, fol. 50r (Fig. 17), provides the best comparison. Here, the scenes of the multiplication and distribution of the food are followed by basket

[17] C. Carletti, "Pagani e cristiani nel sepolcreto della 'piazzuola' sotto la Basilica Apostolorum a Roma," *Vetera Christianorum* 18 (1981), 287–307.

[18] The importance of Gospel illustrations from the Middle Byzantine period for tracing the origins of Gospel iconography was first stressed by G. Millet in his *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 2d ed. (Paris 1960), esp. 8–14 and passim. See also note 42 below.

[19] H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle* (Paris [1908]), pl. 66.

[20] Ibid., pl. 28.

[21] Ibid., pl. 112.

[22] In this regard, we may take into consideration Father Fasola's observation that the figures of Christ and his disciples now connected with the healing scene on the right lateral side may have replaced one of the sigma-shaped tables on the attic front: Fasola, "Lavori" (as in note 11), 10.

bearers and seven baskets.[23] Basket bearers also appear in another Middle Byzantine Tetraevangela in Florence (Bibl. Laur. Plut. VI 23, fol. 30r)[24] and in the Romanesque adaptation of Byzantine Gospel iconography found in the Farfa Bible, fol. 367v.[25]

On the basis of these Middle Byzantine illustrations and their Georgian and Romanesque adaptations, we may safely identify the attic scene with the miracle of the feeding of the four thousand, as described in Matthew and Mark. Scholars have questioned this, however, due to the presence of the large craters on two of the *stibadia*. The motif of the wine container is familiar in the traditional Roman iconography of the refrigerium, or afterlife banquet, but the Gospel narratives of the miracles do not mention wine-drinking at all. Scholars, reluctant to regard the scene as representing the Gospel narratives, ascribe it to any number of syncretic sects influenced by Christianity.[26]

I believe, however, that the presence of the craters is not so much the product of a syncretic tradition in Rome as a demonstration that the painter correctly understood the Gospel narrative in accordance with the original Greek text. In the Latin text of Mark 6:39, Christ orders the multitude "ut facerent omnes *secundum contubernia* super viride foenum." Now, "secundum contubernia" is a translation of the Greek "συμπόσια συμπόσια." Obviously, the original Greek expression suggests drinking (even wine), whereas its Latin translation gives only the more neutral meaning "comradeship."[27] Thus the presence of the craters is convincing evidence that the iconographic program of the attic decoration was closely tied to the original Greek Gospel text. It is likely that the craters were later omitted from the Christian iconography to avoid confusing the Christian eucharist with scenes of the pagan rite of refrigerium, which regularly included wine vessels. If so, the iconography of the attic decoration must have originated in an area where the Roman custom of refrigerium was less commonly practiced than in Rome itself.

Does a similar parallel exist in Byzantine narrative illustration for the attic scene of the return of the shepherd? The parable of the lost sheep is illustrated on fol. 142r of Paris gr. 74 (Fig. 18).[28] The left half of the miniature frieze is occupied by two promontories, the one at the extreme left smaller and set farther into the background than the other. A bearded man in an exomis is coming down the hillside carrying a large horned animal on his shoulders. His head is conspicuously turned to the right, as if he were looking at something in the distance. In the foreground, at the foot of the second, larger promontory, a herd of animals, some of them with horns, bends its heads to graze or drink. Along the right side of the promontory, an irregularly incised line seems to indicate a stream.

The right half of this composition contains an unusual scene: an aged man with a white beard takes the hand of a younger man with a thick beard and leads him to the right. They are dressed as monks, the former like an abbot, the latter like a young novice. At the extreme right of the composition is a sumptuous building, resembling a Greek cross in plan, with a large central dome surrounded by smaller ones. The door panels are decorated with two large crosses with double arms. Four people stand to the left of this building. Three male figures—one with a white beard, the others beardless—are aligned parallel to the picture plane; all turn to the left. The figure at the left bows his head slightly and shows his hands in supplication, as if receiving the two monastic figures who approach him from the left. At the feet of the three men kneels a female figure in a mantle, worshiping the two returning figures in proskynesis. Although I am unaware of exact parallels, the scene evidently represents the return of a young novice who had fled from his monastic community.[29]

There can be no doubt that this unusual monastic scene is a pictorial interpretation of the parable of the lost sheep, whose protagonist appears at the left of the composition. It may also be that this religious scene replaced part of the original iconography: the particular detail of the returning shepherd looking toward the right seems to suggest that in the pictorial model used by the illustrator a motif or a scene attracted his glance in that direction.

As far as we know, representations of the parable of the lost sheep in which the returning shepherd is received by his colleagues are rare. However, an example in the Florentine Gospel book (Laur. Plut. VI 23, fol. 141r) may shed some light. At the left Christ shows the returning shepherd to the Pharisees and Scribes. The

[23] Obviously, the Georgian illustrator confused the two similar miracle stories narrated successively in Matthew: if he had followed the narrative in chapter 14 faithfully, there would be twelve baskets. He indiscriminately applied the iconography more appropriate to the narrative in chapter 15.

[24] T. Velmans, *Tetraévangiles de la Laurentienne* (Paris 1971), pl. 17, fig. 61.

[25] W. Neuss, *Die katalanischen Bibelillustration* (Bonn and Leipzig 1922), 118, fig. 144.

[26] Even Fasola opposed acceptance of the banquet scene as a representation of the Gospel narrative: Fasola, "Lavori" (as in note 11), 13 n. 8.

[27] *Oxford Latin Dictionary* (Oxford 1982), 436 (s.v. "contubernium").

[28] Omont, *Évangiles* (as in note 19), pl. 124.

[29] If this scene depicts monastic life, how do we explain the presence of the female figure? Does it represent one of those primitive monastic communities, where males and females were said to reside together in *koinobion*, or simply the Christian community in general? Whichever the case, we can conjecture that the prototypical model of the iconography already contained a female among the male figures welcoming the return of the lost novice.

shepherd, who carries the lost sheep on his shoulders, faces to the right, where a group of men, seated at a round table, turn their heads toward him. These feasting men are clearly associated with the returning shepherd, not only visually but also textually, in accordance with Luke 15:5, where the shepherd who has returned to his house invites (συγκαλέι) his friends and neighbors to share his hospitality.[30] Whereas the attic of the hypogeum of Clodius Hermes represents the moment of the shepherd's return, the miniature conflates two moments of the narrative in one composition: the shepherd's colleagues greeting him and the banquet he hosts. Thus, the Laurentian Gospel miniature suggests that the iconography of the parable of the lost sheep originally contained the figures of the shepherd's welcoming colleagues.

We may note other evidence from Early Christian art to help reconstruct the original iconography of the parable of the lost sheep. The late Carl Kraeling pointed out that the famous representation of the return of the shepherd in the Christian baptistery at Dura Europos is far richer in narrative elements than the numerous emblematic images of the *pastor bonus* in Roman funerary art. He illustrated this point by referring to a third-century sarcophagus with the returning shepherd in the Camposanto, Pisa.[31] Kraeling, however, reproduced only the figure of the shepherd and the crowded herd of "rams" rushing toward the right. He omitted the entire right half of the relief, which contains eight female figures dressed in classical peploi. More recently, Walter Schumacher discussed the relief in detail, correctly noting that the female figures represent the eight Muses, while the deceased is idealized as the ninth Muse in the central clipeus.[32] Schumacher used the gestures of the second and fourth figures from the left to identify the group as Muses. However, I do not agree with him that the gesture of the figure next to the central clipeus, who waves her left hand toward the left, is directed to the image of the deceased. Her dramatic gesture is evidently directed toward the figure of the shepherd approaching from the left.

According to Schumacher, the Pisa sarcophagus is the earliest to combine the *pastor bonus* with the Muses in Early Christian art. It seems very likely that the entire composition of the Pisa sarcophagus was derived from representations of the parable of the lost sheep based closely on the Greek Gospel text, as seen in the earlier attic decoration on the hypogeum of Clodius Hermes. The distinctive gesture of the female figure near the center of the composition must reflect the greeting (χαίρω) gesture of the shepherd's colleagues, as seen in the attic decoration. The replacement of the shepherd's colleagues by mythological figures would certainly reflect the classicizing taste of a Roman client, typical of that time.

Other works also testify to the survival of representations faithful to the Gospel narrative from the third century into the Middle Byzantine period. Notable among them are three other Gospel scenes in the baptistery at Dura Europos. The first, which decorates the west end of the north wall of the baptistery near the baptismal pool, shows the healing of the paralytic.[33] Particularly intriguing is the cyclic approach the fresco painter took in representing the narrative. As Kraeling pointed out, two moments of the narrative are combined in a single composition: first Christ ordering the lame man to take up his bed and walk, and then the cured paralytic actually doing so. It may not be merely

[30] Velmans, *Tetraévangiles* (as in note 24), pl. 53, fig. 240. Between the shepherd and the people at the table is a rock motif, representing a mountain or a hill. Behind one of the seated men at the left is an architectural motif, probably indicating a house interior. The feast of the friends and neighbors is alluded to again in the next parable of the lost coin (Luke 15:8–10), whose protagonist, a woman, is represented in the following miniature.

[31] J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. I (Rome 1929), pl. LXXXIII:3; C. H. Kraeling, *The Christian Building. Excavations at Dura-Europos* (Final Report, vol. VIII, pt. 2) (New Haven 1967), 213–214, pl. XXXII:2.

[32] W. N. Schumacher, *Hirt und "Guter Hirt"* (Rome, Freiburg, and Vienna 1977), 142–143, pl. 31a.

[33] Since the Gospels contain several different versions of the narrative of the healing of the paralytic, there is the question of which Gospel text to use in interpreting the fresco. W. Seston insisted on John's narrative of the miracle at the Pool of Bethesda, John 5:2–9 ("L'église et le baptistère de Doura-Europos," in *Études d'archéologie romaine* [Annales de l'École des Hautes Études de Gand 1] [Gand 1937], 172f., reprinted in idem, *Scripta varia: Mélanges d'histoire romaine, de droit, d'épigraphie et d'histoire du christianisme* [Collection de l'école française de Rome 43] [Rome 1980], 618f.). On the other hand, Kraeling and others maintained that the synoptic Gospels must have provided the textual basis. Kraeling noted that the synoptic stories, especially that in Mark, must have attracted an Early Christian artist due to their soteriological implications, whereas John's narrative, which emphasizes the legitimacy of the healing on the Sabbath, might not have been regarded as the focal point of the pictorial message at that time. Kraeling further remarked that in Matthew and Luke the paralytic lies on a κλίνη, while in Mark and John the lame man lies on a κράββατος. According to Kraeling, the object in the Dura fresco is a κλίνη, which is translated as "bed" in the Revised Standard Version (Kraeling, *Christian Building* [as in note 31], 57–61 and passim).

The first explanation by Kraeling is merely conjectural. In fact, the Dura narrative cycle, whose central theme, I believe, is the mystical efficacy of water, may well include the Bethesda story. John's narrative is distinguished from the other stereotyped healing stories in the Synoptics by its emphasis on the mystical power of water. Moreover, the distinction between κλίνη and κράββατος is not so clear from a linguistic viewpoint. H. G. Liddell and R. Scott, *An Intermediate Greek-English Lexicon* (Oxford 1889), translates the former as "a couch or bed" and the latter as "a couch, bed." As far as the iconography is concerned, the two types of furniture are consistently confused: for instance, the representation of the Bethesda story in the Laurentian Gospel book, fol. 176v, depicts the sick people lying on *mattresses* on the ground and the healed paralytic carrying a *bed* on his shoulders (Velmans, *Tetraévangiles* [as in note 24], pl. 60, fig. 277). Hence, I am inclined to agree with Seston, who also pointed out a shaded area beneath the bed, probably suggesting water, as has been observed in the scene of the healing of the demoniacs on the attic of the hypogeum of Clodius Hermes.

coincidental that the same cinematographic method is applied in two Middle Byzantine narrative illustrations: one in the Laurentian Gospel which we have discussed, and another in Paris gr. 74, fol. 176r (Fig. 19).[34]

W. Paeseler has also convincingly demonstrated that the iconography of the miracle of Christ's walking on water (Matthew 14:22–23, Mark 6:45–42, John 6:15–21) was established at the latest by the middle of the third century, as witnessed by its appearance in the baptistery in Dura Europos, and that it was repeated by late medieval and Byzantine artists without alterations, even of details.[35]

The final, and perhaps most intriguing, parallel between the narrative cycle at Dura Europos and Middle Byzantine manuscript illustration is found in scenes of the Resurrection. As is well known, the representation of the Holy Women at the Tomb in the baptistery is unique in the entire repertory of Christian iconography, not only in the unusual number of women included (five), but also in the repetition of their figures to suggest a sequence of events.[36] Putting aside problems of textual source, it must be pointed out that the same unfolding narrative approach to the Resurrection is found in two Middle Byzantine manuscript illustrations. Two miniatures in Paris gr. 74 illustrate the Resurrection narrative from Matthew. In the first (fol. 60v, Fig. 20), four women stand in front of an angel seated on a marble block who extends his hand in addressing them. Since the text (Matthew 18:1ff.) alludes to only two women, Mary Magdalene and another Mary, the fact that four women are depicted is puzzling. They can be immediately understood, however, if we look at a second miniature on the facing page (fol. 61r, Fig. 21). Here the same two Marys are obviously repeated twice in a narrative sequence. First, standing at the right end of the miniature, they face Christ and raise their hands in apparent surprise. They are then represented again at the feet of Christ—one in complete proskynesis and the other lowering her head in worship.[37] Due to this cinematic—or we may call it *simultaneous*—representation of the *chairete* scene (verses 8–10), we recognize that the first miniature also depicts the two Marys twice, conflating two successive scenes. They are probably shown first outside the tomb chamber and then inside, as in the Dura Europos paintings. Although the miniatures and the fresco illustrate different accounts of the Resurrection, it is clear that the elaborate cinematic method was used for the Resurrection narrative as early as the first half of the third century and continued into the Middle Byzantine period.

Since the last century, the study of the origins of Christian iconography has been based mainly on the evidence in Roman funerary art—catacomb paintings and sarcophagus reliefs—and often those dated after the mid-third century. Moreover, André Grabar, in his study of the earliest stage of Christian art, stressed its "surprising negligence in Biblical images of a narrative character." Grabar characterized this earliest Christian art as "pictorial signs" to be interpreted on the basis of coeval ritual texts, such as the well-known *commendatio animae*, rather than biblical writings, which are essentially descriptive and story telling.[38]

Viewed in the current art-historical framework, the decorations of the hypogeum of Clodius Hermes in Rome and the baptistery in Dura Europos reveal themselves to be exceptional rather than standard. Their salient features are twofold: first, their unusual fidelity to the original text of the Greek Gospels; and second, their cinematic narrative. This last feature is particularly conspicuous in the baptistery decoration. Hence, Grabar had to admit that "the painters who worked at Dura must have had an iconographic repertory that did not entirely correspond to that available to their Roman counterparts."[39]

The preceding study proves that such a repertory was available even in the city of Rome no later than the first third of the third century. Kraeling suggested that an illustrated *Diatessaron* could have been a pictorial source for the baptistery decoration.[40] More recently, Kurt Weitzmann demonstrated the continuity of the iconographic tradition of Octateuch illustration from the fresco cycle of the Dura synagogue to Middle Byzantine manuscript illuminations.[41] Can we assume, as well, that a pictorial Gospel cycle rich in narrative details and faithful to Gospel text, from an unknown place where Greek was the major language, conveyed its iconography to various Mediterranean cities including Rome in the third century? Can we further assume that such an early pic-

[34] Omont, *Évangiles* (as in note 19), pl. 152.

[35] W. Paeseler, "Giottos Navicella," *Römisches Jahrbuch der Bildenden Kunst* 5 (1941), 49ff.

[36] Kraeling, *Christian Building* (as in note 31), 71–88 and passim, especially 85ff. Kraeling eventually ruled out the Luke Resurrection narrative as the textual source in order to explain the unusual number of women in the baptistery decoration. Instead, he suggested that it may be explained on the basis of the text of Tatian's *Diatessaron*. He even attempted to attribute the particular method of sequential representation to the same Tatianic tradition. In my opinion, however, the Resurrection narrative in Luke still deserves consideration as a possible textual source for the Dura painting.

[37] The corresponding miniature in Florence, Bibl. Laur. VI 23, fol. 60v also represents the *chairete* scene by twice repeating the figures of two Marys (Velmans, *Tetraévangiles* [as in note 24], pl. 30, fig. 124), thus demonstrating the existence of a common pictorial source consulted by the illustrators of both the Parisinus and the Laurentianus.

[38] A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins* (Princeton 1968), 8ff.

[39] Ibid., 21.

[40] Kraeling, *Christian Building* (as in note 31), 175.

[41] K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), 5ff. and passim.

torial source of Gospel illustration was still available to Middle Byzantine illustrators?[42]

While answers to these questions must remain conjectural at the present stage of research, it is evident that the religious and cultural atmosphere of mid-third-century Rome was not favorable to this alien iconographic tradition. Thus, even before the hypogeum was buried in the fill underlying the atrium or *arena*, three holes had been cut into the attic, one of them exactly at its center, where Christ, the pivotal figure of the entire program, solemnly performs the miracle, a manifest pictorial allusion to the mystery of the Christian eucharist. At the same time, all of the basket bearers were hidden under the wooden roof. What remained was an apparently bucolic scene of the return of the shepherd at the left and a festive banquet scene at the right, a program that must have been perfectly familiar to the Roman clients.[43] Thus, the earliest Christocentric program was lost, until the lateral scene of the healing of the demoniac suddenly emerged from long oblivion.[44]

Osaka University

[42] G. Millet, in his *Recherches sur l'iconographie de l'évangile* (as in note 18), attempted to establish two different redactions of Byzantine Gospel illustration, the "Alexandrian-Constantinopolitan" and "Antiochene." The two Tetraevangela illustrations in Paris and Florence were used as the major evidence for his theory. However, due to Millet's partially articulated presentation, readers often overlook his latent and inconsistent premise that both redactions were preceded by a remote Early Christian narrative Gospel cycle. According to Millet, the existence of this earlier cycle may be detected in a group of monuments from the late fourth and early fifth centuries (ibid., 555ff., esp. 563). This, however, caused confusion, which often escapes scholars' attention. While he stressed the apparent differences between the two redactions, he deliberately ignored the great number of iconographic features they both inherited from the same Early Christian source. Weitzmann has criticized Millet's notion of the two redactions and proposed that they belong to the same recension. Cf. K. Weitzmann, "Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century," in *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies* (Oxford 1967), 216–217, reprinted in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler (Chicago and London 1971), 290–291. My previous observations on the miracle scenes in the Parisinus and Laurentianus were prompted by Weitzmann's criticism: Sh. Tsuji, "The Study of the Byzantine Gospel Illustrations in Florence, Laur. Plut. VI 23 and Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 74," unpublished Ph.D. diss., Princeton University, 1968.

[43] Thus, my observations may not exclude those presented by H. Brandenburg in 1975: "Überlegungen zum Ursprung der frühchristlichen Bildkunst," in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Vatican City 1978), 331–360. I admit that the combining of bucolic setting with Christian motifs may have been practiced, as Brandenburg proposed, even before the earliest extant catacomb paintings in Rome. Nevertheless, the sudden increase of biblical narratives in Early Christian art in Rome at the end of the third and the beginning of the fourth century presupposes the contribution of an eastern Mediterranean tradition, which must have preceded the Christian catacomb paintings. If so, the rich narrative found on the attic of the hypogeum of Clodius Hermes must be directly associated with this earliest iconographic repertory created in the eastern Mediterranean region.

[44] I regret that I cannot ask the late Father Umberto Fasola for his opinion of the present study. Without his kind encouragement and special permission to study the fresco program in situ, it would never have materialized.

1. Rome, hypogeum of Clodius Hermes, view of the hypogeum and part of the *piazzuola*

2. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, frontal view of the attic

3. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, left scene on the front of the attic

4. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the left scene

5. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, central scene on the front of the attic

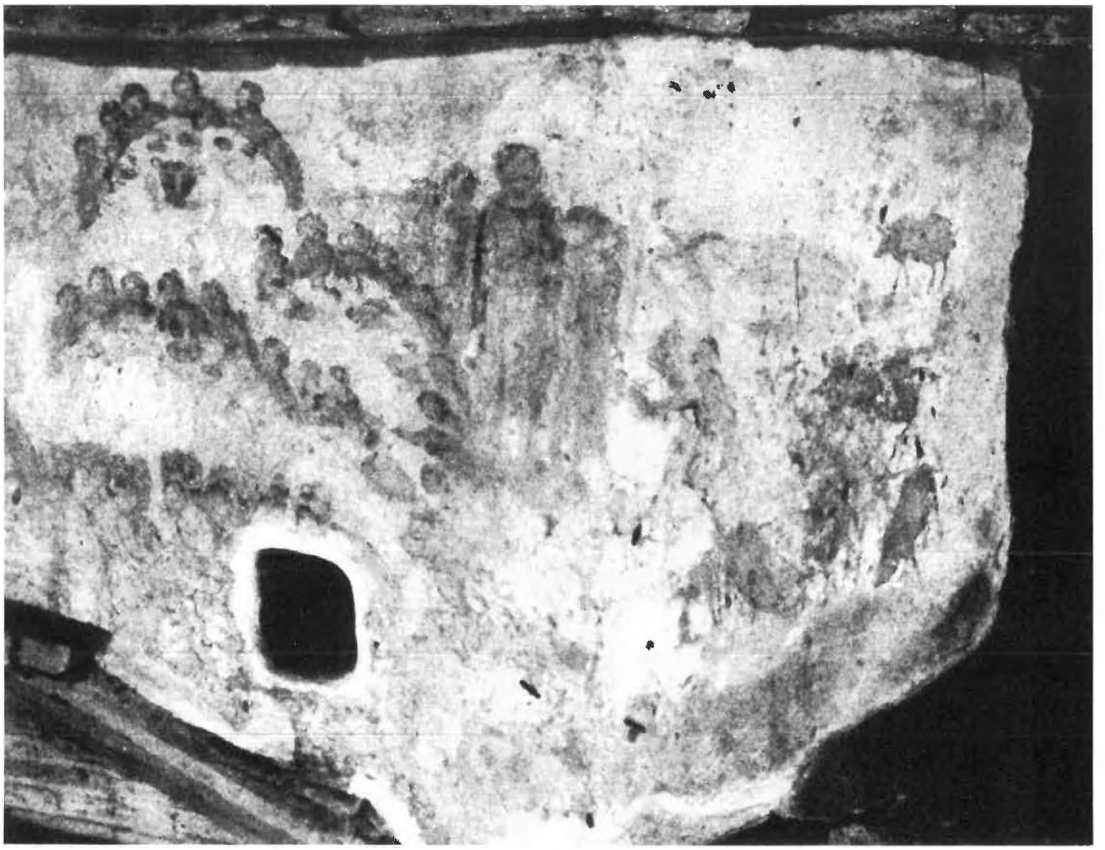
6. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the central scene

7. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, central and right scenes on the front of the attic

8. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the central and right scenes

9. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Right scene: basket bearers

10. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of basket bearers



11. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic, right front and right lateral scenes

12. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic, right lateral scene

13. Rome, hypogeum of Cl. Hermes, attic. Drawing of the right lateral scene

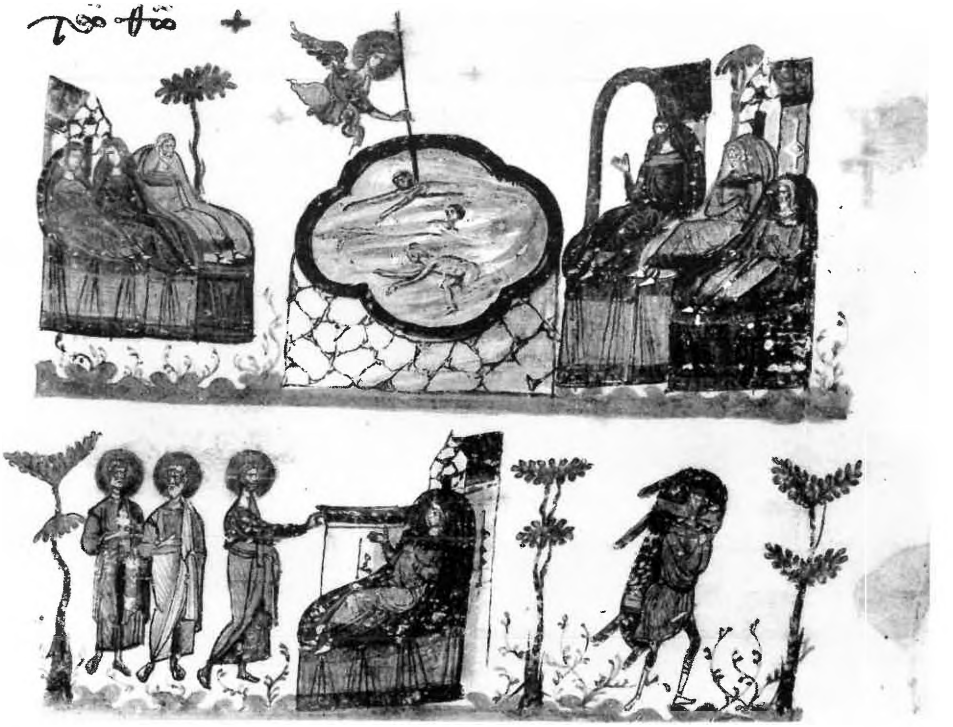
14. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 72v

15. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 32r

16. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 127v

17. Tbilisi, Georgian Academy of Sciences, Institut Rukopisej, cod. Q 908 (Gelat'i Gospel), fol. 50r

18. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 142r



19. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 176r

20. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 60v

21. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 61r

Two Unpublished Illuminated Manuscripts in Athens

PANAYOTIS L. VOCOTOPOULOS

THE COLLECTION of manuscripts assembled by the Athenian banker Spyros Loverdos (1880–1936), now in the Spiro Loverdo Library, includes two illustrated Byzantine Gospels.[1] The Gospels' few miniatures have only little intrinsic artistic distinction; they are mainly of interest because they are not represented, as far as I know, in the collection of photographs assembled by Professor Kurt Weitzmann in the famous Princeton cage, the storeroom where for many decades dozens of art historians, including myself, have searched for comparative material. The publication of a volume dedicated to Kurt Weitzmann gives me the opportunity to present the Loverdo miniatures,[2] in gratitude for the several weeks I spent thus employed in McCormick Hall in 1975.

The first of the two manuscripts, the Tetraevangelion Loverdo 4, has recently been rebound and trimmed; it now measures 19.5 × 14 cm. The manuscript contains 232 vellum leaves; several folios are missing, among them the entire first gathering and the leaves containing the end of Matthew and the beginning of John.[3] Bouboulidis dated it to the fourteenth century, while Politis suggested a thirteenth-century date in his notes.[4] The manuscript belongs to the large group centering around the Rockefeller McCormick New Testament and the Karahisar Gospels, which dates from the second half of the twelfth and the beginning of the thirteenth century.[5] Its script is typical of Canart's "rectangular epsilon."[6] The decoration consists of headpieces and initials at the beginning of each Gospel, except that of John, the first folio of which is missing. The colors have badly flaked, revealing the magenta underdrawings. Each headpiece contains a bust of Christ—not of an evangelist, as stated by Bouboulidis—in a medallion. The text of the first page of each Gospel is written in gold.

The first Gospel, Matthew, opens with a carpet headpiece of blue and red foliage enclosing a medallion of Christ Emmanuel, fol. 1r (Fig. 1). Four circles at the corners contain palmettes. Heart-shaped leaves and a large palmette project from the corners of the frame; a bird perches on the heart-shaped leaf and the palmette of the lower corners. On top of the headpiece two blue and gold peacocks flank a small plant.

In the headpiece for Mark, fol. 72r (Fig. 2), a medal-

[1] On Spyros Loverdos, brother of the icon collector Dionysios Loverdos, see Παγκόσμιο βιογραφικὸ λεξικό, V (Athens 1986), 271. The manuscripts of his library have been described by Ph. Bouboulidis, "Κατάλογος ἑλληνικῶν χειρογράφων κωδίκων Βιβλιοθήκης Σπυρ. Λοβέρδου," Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 2d per., 11 (1960–61), 402–446. At the end of the offprint of this catalogue in the Loverdo Library are attached typewritten notes by the late Linos Politis, who examined the manuscripts in 1979.

[2] I wish to thank the directorate of the Spiro Loverdo Library Foundation for permission to photograph and publish the miniatures; Msgr. Pierre Duprey and the Comité Catholique pour la Coopération Culturelle, as well as Father Olivier Raquez, for giving me the opportunity to study them during a visit to Rome; and Dr. Christopher Walter for correcting my English.

[3] Ruling type: Leroy 32D1; justification: 15 × 9 cm, 27 lines per page, ca. 23 letters per line; black ink; quire marks: in the middle of the lower margin of the first and last page; quire composition: quaternions.

[4] Bouboulidis, "Κατάλογος" (as in note 1), 403. K. Aland, *Kurzgefaßte Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments*, vol. I (Berlin 1963), 201, no. 2633. A thirteenth-century date is also adopted by K. Aland, "Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments. Ergänzungen zur 'Kurzgefaßten Liste,'" in *Materialien zur neutestamentlichen Handschriftenkunde* (Arbeiten zur neutestamentlichen Textforschung 3), ed. K. Aland (Berlin 1969), 14.

[5] This group, which has been called, among other names, Group 2400, Decorative Style Group, and Style "epsilon," has recently been discussed by P. Canart, "Les écritures livresques chypriotes du milieu du XIe siècle au milieu du XIIIe et le style palestino-chypriote 'epsilon,'" *Scrittura e civiltà* 5 (1981), 17–76; B. Fonkič, "Scriptoria bizantini. Risultati e prospettive della ricerca," *RSBN*, n.s., 17–19 (27–29) (1980–82), 108–112; A. Weyl Carr, "A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century," *DOP* 36 (1982), 39–81; eadem, *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition* (Chicago and London 1987); eadem, "Cyprus and the 'Decorative Style,'" Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν Κύπρου 17 (1987–88), 123–167; P. Canart, "Les écritures livresques chypriotes du XIe au XVIe siècle," Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν Κύπρου 17 (1987–88), 32–36; E. Gamillscheg, "Fragen zur Lokalisierung der Handschriften der Gruppe 2400," *JÖB* 37 (1987), 313–321; A. Weyl Carr, "The Production of Illuminated Manuscripts: A View from the Late Twelfth Century," in *Paleografia e codicologia greca. Atti del II Colloquio internazionale, Berlino-Wolfenbüttel, 17–21 ottobre 1983* (Alessandria 1991), 325–338.

[6] Canart, "Style 'epsilon'" (as in note 5), 35.

lion smaller than that in Matthew, with the head of Christ Pantokrator, is set against a blue lattice motif enclosing four-petaled blue and green flowers. The corners are occupied by large, three-leaved green and blue palmettes, separated by ropelike red borders in curved segments greater than a quarter circle. The frame contains remnants of a step pattern in blue; at the upper corners are three-leaved palmettes, while larger palmettes, on which birds stand, sprout from the lower corners. The headpiece is surmounted by two red and gold partridges on either side of a plant.

In the center of the headpiece of the Gospel of Luke, fol. 117r (Fig. 3), a medallion of Christ Emmanuel stands out against a background of intersecting circles with four-petaled flowers at their centers. Traces of blue remain in the flowers, and of green and blue in the segments formed at the intersections of the scrolls. The segments were probably originally covered by leaf motifs, as in comparable headpieces of the manuscripts Vatopedi 939 and Athens 153.[7] Palmettes project from the four corners, and a bird perches on the largest, located at the lower right. All of the headpieces have gold backgrounds. Only the underdrawings remain in the three busts of Christ.

Headpieces with a medallion of Christ, not uncommon in the Middle and Late Byzantine periods, are extremely frequent in the group with which we are concerned. Christ is usually bearded, but he appears also as Emmanuel.

The Matthew headpiece, with a central medallion containing a bust of Christ and four smaller ones filled with palmettes, may be compared with headpieces in Athens, Benaki Museum 34.3, fol. 1r; Jerusalem, Taphou 47, fols. 39r and 90r; Kiev 25, fol. 4r; Lavra B 26, fols. 13r and 109r; St. Petersburg gr. 105, fol. 11r; London Add. 11836, fol. 5r; Oxford, Christ Church W. Gr. 31, fol. 1r; Palermo 4, fols. 4r and 119r; Vatopedi 882, fol. 10r; and Vatopedi 939, fol. 37r.[8] In some headpieces the corner medallions contain portraits of the evangelists or prophets[9] or all five medallions enclose palmettes.[10]

The organization of the Mark headpiece with a central medallion and segments at the corners recurs in Berlin gr. oct. 13, fol. 193r and Lavra A 32, fol. 64r.[11] More often the bust is replaced by a palmette in the central medallion, as in Athens 77, fol. 113r; Lavra A 9, fol. 55r; Leiden, Gronovianus 137, fols. 80r and 133r; London Add. 39595, fol. 68r; London Harley 1810, fol. 94r; Paris gr. 94, fol. 139r; Paris Coislin 200, fol. 43r; Vatopedi 939, fol. 83r; or Vatopedi 976, fol. 71r.[12] Sometimes the central medallion is missing, as in Athens 153, fol. 89r and Paris gr. 88, fol. 70r.[13] The lattice motif is quite common in miniatures of our group.[14]

A composition similar to that of the Luke headpiece is found in Vatopedi 939, fol. 114r; however, a palmette replaces the bust in the medallion and the circles are formed by leaves. In Athens 153, fol. 225r, the circles are again formed by leaves and the central medallion is missing.[15]

Most of the manuscripts with which we have compared the Loverdo 4 miniatures belong to A. Weyl Carr's "Chicago subgroup," which she dates between 1150 and 1170; some, however, belong to the Harley subgroup, dated in the 1180s.[16] On the other hand, Msgr. Paul Canart, who kindly examined photos of the manuscript, inclines toward a date in the last quarter of the twelfth century. A date between 1160 and 1190 is perhaps the most likely.

As far as the localization of the Loverdo 4 Gospels is concerned, scholars have connected its group with Cyprus and Palestine but do not exclude the possibility that several of these manuscripts were produced in other regions, such as Asia Minor.[17]

The second Loverdo manuscript with Byzantine miniatures, cod. 13, is written on paper and contains the Gospels of Matthew and John.[18] Bouboulidis dated it to the

[7] See note 15 below.

[8] A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium* (Paris 1984), fig. 340; Weyl Carr, *Byzantine Illumination* (as in note 5), microfiches 5D4, 5D6, 12A4, 2F2, 2F7, 11A2, 1D1, 1C2, 1G2, 1G8; P. Christou et al., Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, vol. IV, M. Βατοπεδίου, M. Ζωγράφου, M. Σταυρονικήτα, M. Ξενοφῶντος (Athens 1991), fig. 274; personal notes of the author on the Vatopedi 882 miniature.

[9] In Vatican Barb. gr. 449, fol. 8r; Paris gr. 61, fol. 5r; and Ann Arbor 171, fol. 12r, in which the central circle is not bigger: Weyl Carr, *Byzantine Illumination* (as in note 5), microfiches 1B2, 4D3, 1C11.

[10] Leiden, Gron. 137, fol. 1r: Weyl Carr, "Production" (as in note 5), 332, fig. 4; Vatopedi 939, fol. 164r: Christou et al., Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους (as in note 8), fig. 278; Athens 77, fol. 74r: A. Marava-Chatzinicolaou and C. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, vol. II (Athens 1985), 20, fig. 9.

[11] Cutler, *Aristocratic Psalters* (as in note 8), fig. 89; R. Hamann-Mac Lean, "Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert," in *Festschrift für Karl Hermann Usener* (Marburg an der Lahn 1965), 241, fig. 33.

[12] Weyl Carr, *Byzantine Illumination* (as in note 5), microfiches 9F8, 6D2, 6E2, 6E3, 6F2, 6G2, 5F8, 4C4, 10F4, 11F10.

[13] Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *Catalogue of the National Library* (as in note 10), fig. 23; D. Grosdidier de Matons and Ph. Hoffmann, "Reliures chypriotes à la Bibliothèque Nationale de Paris," Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν Κύπρου 17 (1987–88), pl. 15.

[14] Cf. the Leiden, Paris gr. 94, and Lavra A 9 miniatures cited in note 12, and many other examples.

[15] Weyl Carr, *Byzantine Illumination* (as in note 5), microfiche 10F6; Marava-Chatzinicolaou and Toufexi-Paschou, *Catalogue of the National Library* (as in note 10), fig. 27.

[16] Weyl Carr, *Byzantine Illumination* (as in note 5), passim.

[17] Canart, "Style 'epsilon'" (as in note 5), 69–70; Weyl Carr, *Byzantine Illumination* (as in note 5), 5, 9–16; eadem, "Cyprus and the 'Decorative Style'" (as in note 5), 130–132, 151–153.

[18] One unnumbered vellum + 287 paper folios (fol. 4 is numbered twice). Folios 257–262 were missing in February 1991. Ruling type:

sixteenth century.[19] Politis, however, remarks in his typewritten notes that it contains Briquet's watermark Buchet (nos. 7643–7681), which has been dated to the second half of the fourteenth century.

Matthew's Gospel is preceded by an inserted vellum leaf to which no number has been given. Its recto is blank. On the verso Matthew is represented (Ο ΑΓΙΟC ΜΑΤΘΑΙΟC) holding a scroll diagonally with both hands; the scroll is inscribed with the beginning of his Gospel (Fig. 4). The color has flaked off at various places. The evangelist is slightly turned to the right, with his head bent and his legs awkwardly crossed. He wears a blue chiton with a darker blue vertical stripe over the right shoulder, and a green himation with light blue and white highlights, which covers only the left shoulder. The flesh is brownish red, suggesting sunburnt skin. A few white strokes highlight the energetic face, hands, and feet. A red cushion is placed on the backless throne. There is no architectural setting, no furniture apart from the seat and a footstool, not even an indication of the floor. The gold background is enclosed by a blue frame which is surrounded by an irregular pattern giving the effect of wind-blown leaves.

Another vellum leaf with the portrait of John was inserted at the beginning of his Gospel. Remnants of the excised leaf are visible between folios 151 and 152 and between folios 159 and 160 (the beginning and the end of the nineteenth gathering). Fol. 159v was therefore not left blank in order to be decorated with a miniature of John, as suggested by Bouboulidis.

The first page of each Gospel has a rectangular headpiece with blue and red vegetal ornament forming circles on a gold background. In the Matthew headpiece, fol. 1r (Fig. 5), the blue stems form intersecting circles. Palmettes project from the blue and red frame, which is surrounded by a green pattern executed in free brushwork, simulating grass. In the John headpiece, fol. 160r (Fig. 6), whose upper part is not preserved, blue stems form two large circles, each enclosing two smaller ones. Stylized flowers project from the corners of the red frame, but here the grasslike brushstrokes are missing. In both cases the title of the Gospel is written in gold capitals. Blue and red plantlike initials are scattered on almost every page of the manuscript.

Grassy borders like that of the Matthew headpiece are encountered in the late Palaiologan period. They occur in the Moscow Akathistos (Historical Museum gr. 429), dated by Prochorov to 1355–1364; the Stauroniketa *Scala Paradisi*, where, according to Martin, they were added in the fifteenth century; the liturgical roll no. 708 of the monastery of Patmos, dated 1429; Iveron 548, a Gospelbook written in 1433; and the unpublished Gospelbook Sinai 156.[20]

The iconographic type of the evangelist seated with crossed legs and exhibiting an unfurled scroll has recently been studied by Hugo Buchthal and Ioannis Spatharakis.[21] Its antecedents must be sought in Romanesque art.[22] It is first attested in the Wolfenbüttel sketchbook and the Goslar Gospels, both dating from the 1230s, whose evangelists follow Byzantine models —probably late twelfth-century frescoes.[23] Other examples are found in Byzantine fourteenth-century manuscripts: Vatopedi 938, Stauroniketa 45, Hilandar 9, Bucharest 32, and Dionysiou 309.[24] They share the zigzag border at the neck, sleeves that are narrower at the cuff, and—apart from the Bucharest manuscript—the same arrangement of the feet. Our evangelist is most closely related to John in Vatopedi 938, dated 1304, who, like Matthew in the Loverdo manuscript, has a similar scroll and no open book on his lap. However, other details of the Athens miniature recur in the figure of John pasted on fol. 1 of the lectionary Dionysiou 309:[25] the himation that does not extend behind the neck and the similar shape of the cushion. The folds in our miniature are not as deep and rigid as those in the examples cited above. The treatment of the flesh, recalling, for instance, the icons of St. John the Theologian in Mytilene and St. Nicholas at Patmos, suggests an early fifteenth-century date.[26] Our miniature appears, therefore, to be contemporary with the manuscript, which was probably written and decorated in the late fourteenth or the first decades of the fifteenth century.

University of Athens

Leroy 42D1; 25 × 19 cm; justification: 16 × 11 cm, 14 lines per page, ca. 22 letters per line; dark brown ink; quire marks: at the lower inner corner of the first and last page; quire composition: quaternions.

[19] Bouboulidis, "Κατάλογος" (as in note 1), 410; Aland, *Kurzgefasste Liste* (as in note 4), 201, no. 2636.

[20] G. M. Proxorov, "A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429)," *DOP* 26 (1972), 237–252; V. D. Likhacheva, *Byzantine Miniature* (Moscow 1977), pls. 45–49; J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus* (Princeton 1954), 166–168, figs. 133–171; I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Leiden 1981), no. 288, fig. 509; S. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos. The Illuminated Manuscripts*, vol. II, *The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandari* (Athens 1975), figs. 133–136.

[21] H. Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century* (Vienna 1979), passim; I. Spatharakis, *The Left-Handed Evangelist* (London 1988), 19–21.

[22] Buchthal, *"Musterbuch"* (as in note 21), 39–40.

[23] Buchthal, *"Musterbuch"* (as in note 21), 31–33, 39–40, figs. 19, 30; Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (as in note 21), 34–35, figs. 29, 30.

[24] Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (as in note 21), 19–20, 70, figs. 27, 28, 31, 32, 38.

[25] S. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos. The Illuminated Manuscripts*, vol. I, *The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamou and Gregoriou* (Athens 1974), 428, fig. 160; Spatharakis, *Left-Handed Evangelist* (as in note 21), 70, fig. 38. The miniature is pasted on fol. 1v. According to the authors of *The Treasures of Mount Athos* it probably dates from the sixteenth century. Spatharakis considers it contemporary with the manuscript, which was written in 1395.

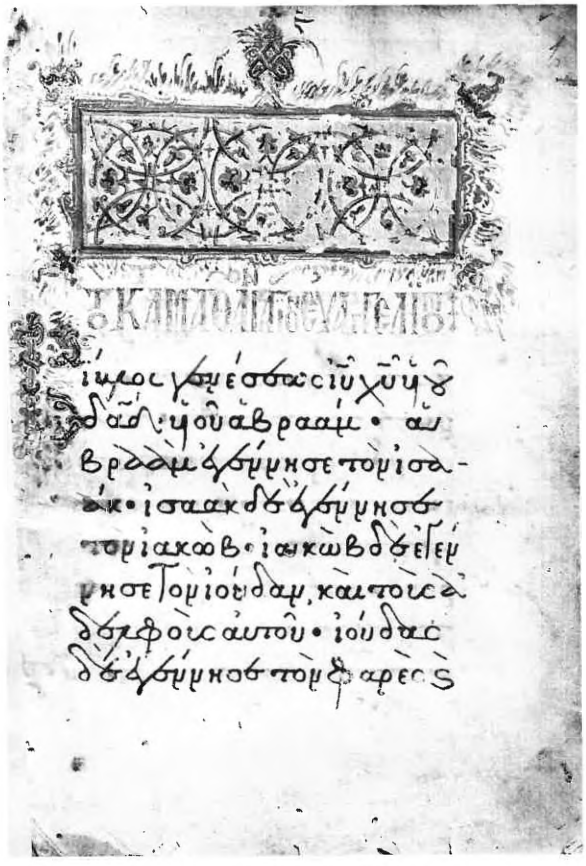
[26] M. Chatzidakis, *Icons of Patmos* (Athens 1985), 56.

1. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, fol. 1r, Gospel of Matthew. Headpiece

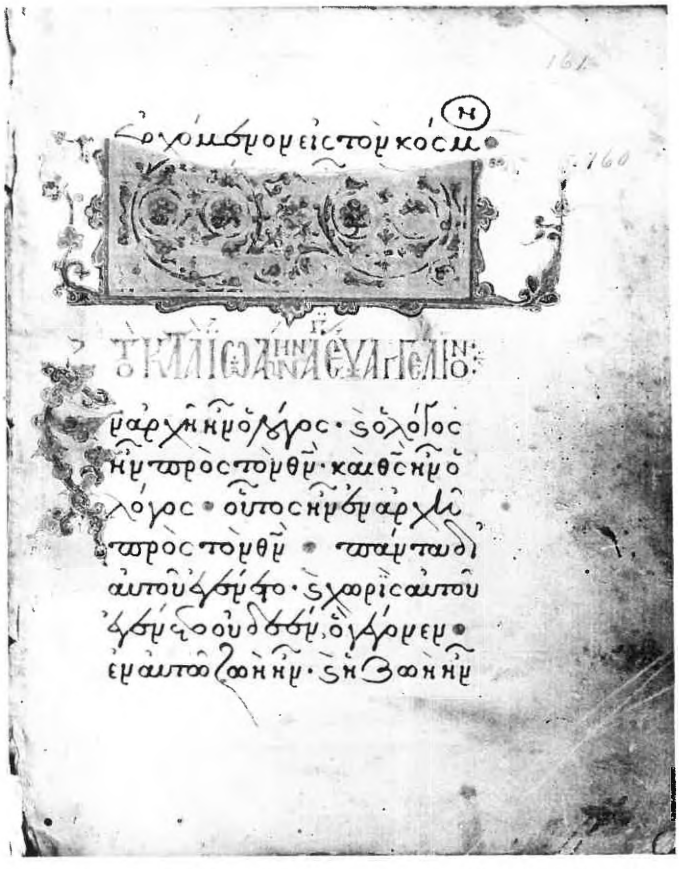
2. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, fol. 72r, Gospel of Mark. Headpiece

3. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, fol. 117r, Gospel of Luke. Headpiece

4. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 13, fol. 0v, inserted vellum leaf. Matthew



5. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 13, fol. 1r, Gospel of Matthew. Headpiece



6. Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 13, fol. 160r, Gospel of John. Headpiece

The Virgin Ἡ Ἀληθινή: A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras

MYRTALI ACHEIMASTOU-POTAMIANOU

Μικρόν ἀντὶ πολλοῦ

In 1988, a hitherto unknown icon from the Gerokomeiou monastery in Patras underwent conservation in the workshops of the Byzantine Museum in Athens.[1] Its presentation here constitutes an offering in honor of Professor Kurt Weitzmann.

This large icon (Figs. 1–6), one of the few Byzantine specimens preserved from the Peloponnese, bears the image of the Virgin and child; on its reverse side is a foliate cross with monograms.[2] The icon's size indicates that it was most probably a despotic icon from the templon of an important church.

On the main side (Figs. 1–5), the Virgin is depicted half-length against a gold ground. Holding the Christ child to her left, with her head tenderly inclined toward him, she turns slightly to behold the viewer. The Christ child clasps in his left hand a closed scroll, supporting it upright on his thigh. Leaning back slightly, he raises his right hand in a gesture of blessing or address, turning his gaze to the Virgin. In the corners above, miniature busts of the archangels Gabriel and Michael appear within two barely visible circles outlined with a sharp instrument; both have their hands reverently covered by their himations. The outlines of the halos are also incised in a double line made by a sharp instrument on the gold ground; the cross-halo of Christ bears traces of red on the cross-arms. The extant monograms are painted in red; above the Virgin is her abbreviation MH(TH)P — Θ(EO)Y complemented by the epithet H ΑΛΗΘΙ/ΝΗ to the left of her head.[3] To the left and right of the respective circles of the archangels we read Ο ΑΡΧ(ΩΝ) ΜΙΧΑ/ΗΛ and [Ο ΑΡΧ ΓΑΒΡΙ]ΗΛ.

The severe and limited color range, which we would expect in icons of this type, has harmonious combinations of various tones and hues. The Virgin's dark-colored maphorion, accentuated against the gold ground, highlights the light-colored garments of Christ. Her gold-trimmed maphorion is deep purple, shading from brown to crimson, while the garment that appears at her wrist and her striped head-covering are blue green. Christ's white chiton, bound at his waist with a sash that continues up over both shoulders, bears faint hues of blue green, with gold-on-brown embroidered motifs and wide blue green bands with gold highlights. His gold himation is a subtle ocher with brown folds and many poorly preserved traces of gilding. A delicate gold line outlines Christ's himation, distinguishing it from the

[1] The icon is not mentioned in studies of this important monastery in the Patras region, dedicated to the Theotokos Gerokomeiou, whose original foundation dates back to before 1200 (K. N. Triantafyllou, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς μονῆς Γηροκομείου τῶν Πατρῶν [Patras 1954], with previous bibliography). I am indebted to Manolis Chatzidakis for bringing this icon to my attention some time ago. I also would like to thank the Holy Monastery and my colleague and friend M. Georgopoulou, superintendent of the Byzantine Ephorate of Antiquities at Patras, who gave me permission to publish this icon. Conservation was undertaken by Th. Papageorgiou under the technical supervision of S. Baltoyannis. The photographs are by M. Skiadaressis.

[2] Dimensions: 113.5 × 79.5 × 2.8 cm. The icon is painted on three boards of unequal width joined by wooden ties and two transverse wooden supports at the back. The surface of the wood was covered with a densely woven material of good quality, over which a thick layer of gesso was laid on the main side. A thinner layer of plaster was used on the back. The main side is ornamented with an attached beveled border, 4 cm wide and thick. The gilded surface of the main side continues onto the border; a red band at the edge of the bottom side would originally have been repeated on the upper side. At some time in this century the edge of the right border was planed down slightly and the presumably damaged lower right corner was cut away and replaced with a new piece of wood. Many small nails scattered around the painted surface of the Virgin, some with traces of silver, probably indicate that a metal cover had once been attached there. Wear is generally limited. Small samples of the condition prior to conservation were preserved on Christ's sleeve, to the right, on the maphorion of the Virgin, and on the gilded ground.

[3] Although the red color has not been preserved everywhere, the half-obliterated inscription is still legible because its outline remains on the gold ground.

dark ground of the Virgin's maphorion and defining his sandals. The archangel Michael wears a blue chiton and a brown himation, Gabriel, a blue green chiton and a brown red himation with olive green highlights. Their wings are olive brown with chrysographies; blue and white highlights appear on Michael's wings, olive and white on Gabriel's.

The olive green color used for the flesh tones of the figures changes to pink on the illuminated surfaces and becomes warmer in prominent areas, which are highlighted with white brushstrokes. The eyes and eyebrows, including their outlines, are brown, the mouth and the outline of the tip of the nose red. The hair, which is brown with olive at the ends, is painted with ocher brushstrokes. In the hair of the archangels the brushstrokes become thicker, giving it a brownish blond color.

On the reverse side (Fig. 6), the large central area between the transverse supports, which is covered with brown red paint applied to a whitish undercoat, bears a foliate cross of the Crucifixion and the Resurrection extending to the edges. The cross rests on the lower support, on a small base created by the flaring lower arm. Small horizontal cross-arms at the bottom of the cross are repeated toward the top; a third, Greek cross is defined by four knots in the center of the main cross, like an enkolpion. Stylized foliate motifs with small leaves and flowers sprout from the base, spiraling upward symmetrically. The remaining surface is covered with many cryptograms, which continue above and below the transverse supports.

Φ X	Φ Π	Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσι
I C	X C	Ἰησοῦς Χριστός
N I	K A	Νικᾶ
T	T	Τετιμημένον Τρόπαιον
Δ	Φ	Δαιμόνων Φρίκη
T K	Π Γ	Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονεν
– X	X –	[Probably] Χριστός Χριστιανοῖς Χαρίζεται Χαριν [or] Ἀρχή Χριστοῦ Χριστιανικῆς Πίστεως.[4]

The foliate cross with numerous cryptograms is encountered both on the reverse side of icons[5] and in wall paintings,[6] particularly in the fourteenth century. It is found on despotic icons of Christ and, more rarely, of the Virgin and child. The reverse side, decorated as befits these important templon icons, faces the sanctuary, whose walls are often painted with foliate crosses and cryptograms, motifs integrated into the liturgical ceremonies relating to the Passion and Salvation. More importantly, however, the cross on the reverse is associated with the representation on the main side, extending and complementing its theological content.

In the Gerokomeiou icon, the cryptograms above the horizontal cross-arm underscore the triumphal, protective, and apotropaic character of the holy symbol; those in larger letters on the edges and in the middle summarize the essence of Christian dogma, the revelatory and life-giving energy of the divine light, and the soteriological meaning of the Passion on the Cross undergone by the Son of God. It is easy to connect this depiction with that on the main side, just as it is in contemporary icons of Christ similarly decorated with crosses and cryptograms on the reverse. The image of the Theotokos, through whom Christ was offered to the world by divine grace, holding the child in her embrace expresses the dogma of the Incarnation and at the same time portends the Passion and Salvation, symbolized by the simple reference to the Crucifixion in the foliate cross on the reverse.

The dogmatic content of the icon is emphasized by the unique, as far as I am aware, association on an icon of the Virgin with the epithet Ἡ Ἀληθινή, "the True One."

The notions of "truth," "truthful," and "true" represent fundamental dogmatic values of Christology that naturally involve teachings regarding the Virgin. First and foremost, they belong to Christ as the "Light from Light, the true God come from true God"[7] and are corendered to the Virgin, "Mother of Light," by virtue of her position in the mystery of Divine Dispensation.[8] Quite often we find this theme developed in patristic texts, especially in the works of John of Damascus, and

[4] Cf. G. Babić, "Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles," in *Byzance et les Slaves, Études de civilisation, Mélanges Ivan Dujčev* (Paris 1979), 3, 7, 11; M. Capuani, *Mount Athos* (Novara 1988), 89.

[5] As in five icons in the Byzantine Museum in Athens (Th. Chatzidakis, "Οι δύο ὄψεις τῶν Βυζαντινῶν εἰκόνων," in *First Symposium of Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art. Summary of Communications* [Athens 1981], 88).

[6] A. Xyngopoulos, Οι τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης (Athens 1964), 24, figs. 152, 153; A. Tsitouridou, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ στή Θεσσαλονίκη, Συμβολή στή μελέτη τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατά τόν πρώιμο 14ο αἰώνα (Thessalonike 1986), pls. 108, 117–119; Babić, "Croix à cryptogrammes" (as in note 4), 5ff., figs. 5–8; G. Subotić, "Les débuts de vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hypapantè," *Zbornik za likovne umetnosti* 2 (1966), 180, drawings I and III. An interesting similarity to the cross on the Gerokomeiou icon can be seen in foliate crosses in the wall paintings at Dečani (Babić, figs. 5, 8) although the development of the unfurling shoots is different. Likewise, a similar cross appears on the reverse side of a mid-fourteenth-century icon of Christ in the Byzantine Museum (inv. no. 188).

[7] As defined in the Creed. Cf. also A. Schmoller, *Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament* (Stuttgart 1960), 25ff.; *A Patristic Greek Lexicon*, ed. G. W. H. Lampe (Oxford 1972), 70ff.; E. Hatch and H. A. Redpath, *Concordance to the Septuagint* (Graz 1954), vol. I, 53ff. Note that in patriarchal documents of the year 1314, mention is made of the monastery of the Savior and True God in Veroia (F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565–1453*, vol. IV [Munich and Berlin 1960], 61, nos. 2351, 2352; S. Pelekanidis, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος [Athens 1973], 12 n. 3).

[8] Lampe, ed., *Patristic Greek Lexicon* (as in note 7), 641.

in hymnography. Indeed, certain hymnographic references have parallels in the painted depiction of the Virgin and child, such as "Θεοτόκε, σύ εἶ ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, ἡ βλαστήσασα τόν καρπόν τῆς ζωῆς"[9] and "Ἡ Παρθένος ἔτεκε καὶ τεκοῦσα, ἔμεινεν ἁγνή, ἐν χερσί τόν φέροντα τά σύμπαντα, ὡς ἀληθῶς Παρθένος Μήτηρ βαστάσασα."[10]

Whether inspired by patristic texts or hymnology, the rare occurrence in the Late Byzantine period of an image of the Virgin bearing the dogmatic eponym Ἡ Ἀληθινή may relate to ideas of the hesychasts which were current at the time. The dogma of the Incarnation was a king post in the teachings of Gregory Palamas, the spiritual father of the hesychasts. In his homilies specific references are made to the Theotokos as "the truth [which came] from earth," indicating that this epithet may have originated in a contemporary, educated monastic environment where it found a ready audience.[11] Indeed, the hesychasts by this time had established the cross with cryptograms as the insignia of the *megaloschemoi* monks.

The existence of the name Παναγία ἡ Ἀληθινή prior to the fourteenth century cannot be ruled out, since it is reflected in the toponym Alithini in Crete, referred to in a document of 1248.[12] It has been hypothesized that this toponym should be identified with the well-known post-Byzantine Cretan monastery of Our Lady of Truth (τῆς Ἀληθινῆς) at Skalani in Pediada.[13]

As with other epithets based on sublime concepts, Ἡ Ἀληθινή, with its theological and doctrinal overtones, seems not to have been widely adopted for icons of the Theotokos, unlike other epithets that were more comprehensible to the faithful as a whole and more immediately understandable within the context of their need for help and salvation of the soul. However, it should be noted that this epithet survived in post-Byzantine times. The names Παναγία ἡ Ἀληθινή and Κυρία Ἀληθινή are known for monasteries in Crete, at Syme in the Dodecannese, and perhaps at Nauplion,[14] suggesting the existence of an important icon and consequently of a circle, however limited, in which this Virgin type was venerated.

Of interest at this point is the question of whether the epithet Ἡ Ἀληθινή of our icon is linked in any way with specific iconographic characteristics. The answer is by no means clear, due to the lack of other representations of the Virgin Ἡ Ἀληθινή. On the other hand, certain peculiarities justify the premise that the Gerokomeiou icon, since it has elements drawn from various icon types of the Virgin and child, belongs to a class of its own. These peculiarities may support the theory that we have here an attempt to create an iconographic composition that illustrates the epithet given to the Virgin.

The depiction of the half-length Virgin with the Christ child in her arms corresponds to a specific variant of the Hodegetria, with regard to both the pose of the Virgin and child and the glance she affords to him or to the viewer. In this Hodegetria variant, instead of an austere frontal arrangement of the figures, we find a tender familiarity, established by means of curves and obliques that complement each other and thus highlight the maternal relationship.[15] Missing here, and from some other depictions, is the typical gesture of the Hodegetria in which the Virgin lowers her right hand to touch affectionately the left leg of the Christ child[16] or, more rarely, extends it over his legs in such a way that her hands almost meet in the ensuing embrace.[17] A good example is a double-sided icon from Rhodes dated

[9] *Menaion for February* (Athens 1972), 233 (February 24): "O Theotokos, you are the true vine, sprouting the fruit of life."

[10] *Ochtoechos*, ed. M. I. Saliveros (Athens [n. d.]), 126.

[11] P. K. Christou, *Gregory Palamas, Ten Homilies* (Patristic Publications "Gregory Palamas" 10) (Thessalonike 1985), 438, 458, 586, 588. Cf. also J. Meyendorf, "Le dogme eucharistique dans les controverses théologiques du XIVe siècle," Γρηγόριος ὁ Παλαμάς 42 (1959), 93–100, reprinted in idem, *Byzantine Hesychasm: Historical, Theological and Social Problems* (London 1974), no. XIII.

[12] Z. N. Tsirpanlis, Κατάστιχο ἐκκλησιῶν καί μοναστηριῶν τοῦ Κοινοῦ (1248–1548). Συμβολή στή μελέτη τῶν σχέσεων Πολιτείας καί Ἐκκλησίας στή βενετοκρατούμενη Κρήτη (Ioannina 1985), 149.

[13] Cf. Th. Detorakis, review of Tsirpanlis (as in note 12), Ἑλληνικά 39 (1988), 206ff. I am indebted to G. Dimitrokallis for this reference.

[14] Ibid.; K. Pharmakidis and A. Karakatsani, *Syme: A Guide* (in Greek) (Athens 1975), 61. The post-Byzantine chapel of the Virgin ἡ Ἀληθινή is not in Nymos (where one finds the Virgin of Submission [Ὑπακοή]), as this guide mistakenly records, but on the road from Chorio to Pedi. This information is taken from old notes of the author. I wish to thank K. Pharmakidis for confirming this fact and G. Dimitrokallis for the reference. J. Darrouzès, "Obits et Colophons," in Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, vol. I (Athens 1965), 301, 307. Moreover, a seventeenth-century codex (no. 275 of the Patriarchal Library in Cairo) contains a list of churches in Constantinople and Galata where reference is made to "Psomatheia: Saint George" (ἡ ἅγιος γεώργιος· ἡ χρυσαληθινή). Cf. S. Lampros, "Αἱ ἐκκλησίαι τῆς Κωνσταντινουπόλεως," Νέος Ἑλλ. 3 (1906), 485. I thank the hegoumen of the Gerokomeiou monastery, Archimandrite Symeon Chatzis, for this reference.

[15] For examples of this variant of the Hodegetria, see K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, and Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen* (Vienna and Munich 1965), XVII, pl. 36 (K. Weitzmann, "Sinai") and LXV, pls. 159, 171 (Sv. Radojčić, "Jugoslawien"); Ἀρχ.Δελτ. 31 (1976), Chronika, 288, pl. 233:b (E. Tsigaridas); D. Bogdanović, V. J. Djurić, and D. Medaković, *Chilandar* (Belgrade 1978), fig. 71. Note the similarity between the garments of the Christ child in the Hilandar and Gerokomeiou icons.

[16] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. II, *The Mosaics* (New York 1966), pls. 329, 330; M. Rajković, *Die Königskirche in Studenica* (Belgrade 1964), fig. 36; S. Cirković, V. Korać, and G. Babić, *Studenica Monastery* (Belgrade 1986), 140ff., fig. 112; Ἀρχ.Δελτ. 28 (1973), Chronika, 554ff., pl. 522:a (N. Zias); A. Vassilaki-Karakatsani, "Σημειώσεις σέ μία εἰκόνα Βρεφοκρατούσας τῆς Μονῆς Βατοπεδίου," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., per. 4, vol. 5 (1966–69), 200ff., pls. 82, 83.

[17] *Byzantine and Post-Byzantine Art*, exhib. cat., Old University (Athens 1986), no. 82 (M. Acheimastou-Potamianou); *Affreschi e icone dalla Grecia (X–XVII secolo)*, exhib. cat., Florence, Palazzo Strozzi (Athens 1986), no. 34; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei* (Olten and Lausanne 1956), 77ff., pl. 89:b.

to the mid-fourteenth century.[18] Despite its different air, the dominant, monumental figure of the Virgin and the similarity in both the type and arrangement of Christ's garments indicate a significant association between this work and the Gerokomeiou icon.

The icon of the Virgin Ἡ Ἀληθινή belongs to another variant close to the previous icon. A distinctive element in our icon is the manner in which the Virgin clasps the child, with her hands almost meeting, but with her right hand underneath the child's legs. Christ rests his legs close together on his mother's arm, balancing himself as he leans backward slightly. These elements are found in various older iconographic types: the Glykophilousa,[19] the Virgin with Christ reclining in her arms in the Anapeson pose,[20] and especially the Virgin and Christ of the Passion in the twelfth-century wall painting of the Arakiotissa in the church of the Virgin of Arakas in Cyprus.[21] Analogous elements are found in a fourteenth-century icon of the Virgin from Thessalonike, now in the Byzantine Museum in Athens,[22] and in the large icon of the Psychosostreia, from the middle of that century, which once adorned the templon of the Peribleptos church in Ohrid,[23] and which the Gerokomeiou icon most closely resembles in pose and gestures of the Virgin. In the Ohrid icon, however, the movement and gestures of the Christ child are more lively.

Since the exact iconographic type of the Gerokomeiou icon is not encountered in other icons, we may surmise, after taking all the icon's details into account, that the choice of elements employed was determined, to some extent at least, by the meaning of the epithet given to the Virgin, Ἡ Ἀληθινή. The dogmatic sense of the word is suggested in the icon by the serious and reserved, yet dominating presence of the Virgin, "through whom God became man." With a certain hieratic formality, the Virgin holds Christ in her arms, and, gazing at the viewer, presents him to the faithful as a witness and illumination of the Incarnation of the Word and as a sacrificial offering for the redemption of souls. Christ raises his right hand in an uncommon gesture and looks at his mother, while in his left hand he holds the scroll containing the words of God, as if to present them as a confession and proof of the "truth" behind the message of the Virgin Ἡ Ἀληθινή, who gave birth to the incarnate hypostasis of the real God. The size and importance of his figure are unusual, but both his pose, leaning slightly backward, and his garments are reminiscent of the Anapeson, although his upright upper body lends him an air of authority. The presence of the accompanying archangels, who look down from the top of the icon in gestures of reverence, confirms the divine hypostasis of Christ and the glory of the Theotokos Ἡ Ἀληθινή, from whose tender yet reserved countenance echo the words of the Theotokion: "The Virgin gave birth, and thus doing remained pure, having in her arms the bringer of all things, holding him as his Mother, yet verily remaining a Virgin."

The dating of this icon to the second half of the fourteenth century, more specifically, toward its end, is based on the above considerations and on the stylistic elements of the work.

The similarities between the Virgins of our icon and of the mosaic Deesis in the monastery of Chora in Constantinople point to an established workshop tradition that perhaps had knowledge of art works from the capital; they certainly indicate the existence of a high-quality model. This can be seen especially in the manner in which the maphorion in both examples is wrapped and falls into folds, closing around the neck with the gold-lined hem extending characteristically over the shoulder.[24] Similarities are also found in the forms of the star-shaped ornaments and the fine gold fringes falling over the arm, which share the same conception in both the mosaic and the icon. Both works also exhibit the same treatment of the deep, linear drapery folds—resembling incisions—which at their extremities are painted in a lighter hue to render the play of light, with the limited areas of the lit surfaces giving the maphorion a silklike quality. A fine icon of the Virgin in the Vatopedi monastery on Mount Athos, probably from the second half of the fourteenth century,[25] provides an

[18] *Byzantine and Post-Byzantine Art* (as in note 17); *Affreschi e icone* (as in note 17).

[19] G. and M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, vols. I and II (Athens 1956–58), 119ff., fig. 135; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), figs. 528, 571. Cf. also P. A. Underwood, *Kariye Djami*, vol. III, *The Frescoes* (New York 1966), pl. 249; K. Weitzmann, "Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai," Δελτ.-Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., per. 4, vol. 4 (1964–65), 22, fig. 15:a; reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 211–244.

[20] N. P. Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri*, vol. II (St. Petersburg 1915), 258, pl. XIII, fig. 140; G. Soteriou, "Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου," Ἀρχ.Ἐφ. (1953–54) (*In Memoriam G. P. Oikonomou*), vol. I, 87ff., pl. 1; H. Belting, "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium," *DOP* 34/35 (1980–81), 10, fig. 16; Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (as in note 19), 199, fig. 227; *Trésors d'art médiéval bulgare, VIIe–XVIe siècle*, exhib. cat. (Geneva 1988), no. 151; *Sinai, The Treasures of the Monastery of St. Catherine*, ed. K. A. Manafis (Athens 1990), 112, figs. 54–55 (D. Mouriki).

[21] Soteriou, "Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα" (as in note 20); Belting, "Man of Sorrows" (as in note 20).

[22] M. Chatzidakis, "Griechenland," in *Frühe Ikonen* (as in note 15), XXXff., pl. 58; M. Chatzidakis and G. Babić, "Le icone della penisola balcanica e delle isole greche, 1," in K. Weitzmann et al., *Le icone* (Milan 1981), fig. on p. 179.

[23] V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, exhib. cat. (Belgrade 1961), 26ff., no. 17; Chatzidakis and Babić, "Icone della penisola balcanica" (as in note 22), fig. on p. 186.

[24] Underwood, *Kariye Djami* (as in note 16), vol. II, figs. 36 and 38.

[25] Vassilaki-Karakatsani, "Σημειώσεις σέ μία εἰκόνα" (as in note 16), 200ff., pl. 82. The extension of the hem, which indicates that the maphorion continues behind the Virgin's back and down onto the arm, is found in two more icons, one at Sinai (Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς

exact parallel to the manner in which the gold hem framing the face folds over itself with an almost imperceptible crease in front of the neck and continues along the edge of the maphorion. Moreover, the alternation of a gilded band with a very delicate gold line at the hem of the maphorion, a hallmark of detailed artistry, appears in the Gerokomeiou icon in an unusual arrangement on the right arm, where the fringes hang down from the thin gold line and the thicker gilded band appears slightly farther back. This element, together with the star ornaments, is found in two icons dated to the last quarter of the fourteenth century: the Virgin in the well-known diptych of the Man of Sorrows in the Great Meteoron monastery[26] and the diptych of Maria Palaiologina at Cuenca in Spain corresponding to that at Meteora.[27] One last characteristic feature is the manner in which Christ's himation is wound around his waist with many folds, reminiscent of mannerist tendencies in late Komnenian art. The himation, which is gathered up and falls between the legs, has a tapering pleat that drops down diagonally below the Virgin's right hand and, following the line of the folds of the maphorion, appears to float. We can observe similar himations in the Glykophilousa fresco in the side chapel at Chora[28] and, in a more stylized and static rendition closer to our icon, in an icon of the Hodegetria in the Vlatadon monastery in Thessalonike, dated to 1360/80.[29]

Of particular note are the typological and morphological similarities between the figure of Christ in the Gerokomeiou icon and in the icon from the Vlatadon monastery, and, at not a few points, in the previously mentioned Peribleptos icon.[30] This resemblance can also be seen to some extent in wall paintings from the beginning of the fourteenth century such as the Glykophilousa in the Chora side chapel and the Hodegetria in the church of St. Nicholas Orphanos in Thessalonike.[31]

The robust, dark-haired Christ of the Gerokomeiou icon (Figs. 1 and 3), with his full, almost square face, very high forehead, pronounced and somewhat chubby features, fleshy cheeks, and large round eyes emphasized by the eyebrows and the rings below, does not have the supple plasticity that characterizes the initial examples of this type. More akin to the child in the Hodegetria of the Orphanos church and the Vlatadon icon in terms of physiognomy, quite relaxed in manner, with imperfections in the design and a disproportionate emphasis on the lively elements in the face, he betrays, perhaps more than any other element of the icon, the late artistic milieu in which the work was created. The sweet, somewhat unaccentuated expression of the Virgin and the less than elegant line of the right hand with the realistically rendered clasping fingers also indicate a late fourteenth-century date.

The modeling of the flesh is typical of the second half of the fourteenth century. The thick, smooth brushstrokes avoid accenting the transitional tones between colors; parallel white brushstrokes—some diffused, others thick—highlight surfaces, with more delicate strokes used in the face of the Virgin (Fig. 2). The resulting tranquil, bright surfaces have a "mystical" clarity, created by the chiaroscuro, by the sheen of the light, and by the deep-set, shadowed eyes. The garments give the impression of a generally delicate but organic delineation of linear folds, and present in their standardized configuration a flattened but elegant line highlighted by finely painted decorative gold details.

The fine miniature archangels in their roundels (Figs. 4 and 5) have an inherent plastic grace, a delicate yet serious expression, and lavish drapery emphasized by abrupt curves, diagonals, and angular folds highlighted in white, which fail, however, to escape completely from a severe simplification.

A comparison of the Virgin Ἡ Ἀληθινή with the icons of St. George at Aigion near Patras,[32] the bilateral icon of the Virgin of Demosiana in Corfu attributed to a Ioannina workshop,[33] the Hodegetria of the Vlatadon monastery, the Christ "Wisdom of God" from Thessalonike, now in the Byzantine Museum in Athens,[34] or the Christ in the Zrze monastery in Skopje, a work of the Metropolitan John from 1393/4,[35] provides analogies for the structure, plastic rendering, and pose of the figures in our icon, as well as for the modeling and lighting, the morphology of the characteristics, and the manner of expression.

Σινᾶ [as in note 19], 174ff., fig. 192), and the Psychosostreia in Ohrid (Radojčić, in *Frühe Ikonen* [as in note 15], LXV, pl. 159).

[26] Chatzidakis, in *Frühe Ikonen* (as in note 15), XXXIIff., pl. 62; M. Chatzidakis and D. Sophianos, *The Great Meteoron, History and Art* (Athens 1990), 34, fig. on p. 65.

[27] A. Xyngopoulos, "Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καί τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., per. 4, vol. 4 (1964–65), 53, 63ff., pl. 24; Radojčić, in *Frühe Ikonen* (as in note 15), LXVIII, pl. 196.

[28] Underwood, *Kariye Djami* (as in note 16), n. 19.

[29] *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*, exhib. cat., Byzantine Museum (Athens 1987), no. 24 (Ch. Mavropoulou-Tsioumi); *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, exhib. cat., Byzantine Museum, Athens and Walters Art Gallery, Baltimore (Athens 1988), no. 24.

[30] See note 23.

[31] Xyngopoulos, Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου (as in note 6), 22, figs. 143, 144; Tsitouridou, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος (as in note 6), pl. 103.

[32] Chatzidakis, in *Frühe Ikonen* (as in note 15), XXX, pls. 74, 75; *From Byzantium to El Greco* (as in note 29), no. 19 (M. Georgopoulou).

[33] P. L. Vokotopoulos, Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας (Athens 1990), no. 3, figs. 4, 5, 67.

[34] *Holy Image, Holy Space* (as in note 29), no. 30 (N. Chatzidakis).

[35] Radojčić, in *Frühe Ikonen* (as in note 16), LXIX, pl. 189.

In the group of well-known icons of the late fourteenth century, the Virgin Ἡ Ἀληθινή holds a special place. An imposing and monumental figure with immortal youth in her face, hiding a cherished love that seems to play in her eyes and expressing a foreboding of the inevitable with her compressed lips, she invites the faithful to the mystagogy of worship with her gaze. The work of a competent artist who was obviously well aware of artistic developments in the capital, this icon may have been painted in Thessalonike or in a workshop elsewhere in the northern part of mainland Greece.

Byzantine Museum, Athens

1. Patras, Gerokomeiou monastery, icon of the Virgin Ἡ Ἀληθινή

2. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The Virgin

3. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The Christ child

4. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The archangel Michael

5. Gerokomeiou icon (detail of Fig. 1). The archangel Gabriel

6. Gerokomeiou icon. Foliate cross on the reverse side of the icon

Deux triptyques d'Oubissi: Icônes géorgiennes du style des Paléologues

GAÏANÉ ALIBÉGAŠVILI

DANS L'HISTOIRE de la Géorgie, la seconde moitié du XIIIe siècle est la période de l'invasion des Mongols. Les conditions pénibles qui en résultèrent dans le pays, eurent une influence sur le processus du développement de la culture et de l'art géorgiens. Il est tout à fait naturel qu'une telle situation soit un terrain propice à l'influence plus intense des traditions artistiques extérieures.

La peinture médiévale géorgienne s'est développée, tout au cours de son histoire, dans un intime contact avec les orientations artistiques du monde Byzantin coreligionnaire. Or, ceci n'empêchait nullement les traditions artistiques locales de se manifester. En ce qui concerne la période de la fin du XIIIe et aux XIVe–XVe siècles, vues les conditions historiques susmentionnées, on observe dans la peinture géorgienne, un certain affaiblissement, par comparaison à l'époque précédente, des indices typiques de son caractère original, les principes artistiques du style des Paléologues s'y affirmant activement. Pourtant, le processus de l'assimilation des approches artistiques venant de l'extérieur ne se manifeste point dans une servile imitation des modèles. On peut même remarquer, là également, un certain remaniement, conformément aux règles locales peut être sous une forme un peu affaiblie, des normes de la peinture byzantine. A cette époque également, on continue à créer des oeuvres de peinture murale et des miniatures de haute valeur artistique—les peintures murales à Khobi, Oubissi, Likhné, Saphara, Zarzma, Sori, Tsalendjikha, Nabakhtévi; les enluminures du Tétraévangile de Mokvi—de même que les icônes peintes—tel ce groupe d'icônes originaires du monastère d'Oubissi, trois icônes de Pkhotrer, en Haute Svanéti.

Parmi les icônes peintes, deux triptyques d'Oubissi se révèlent être des exemples remarquables de la peinture géorgienne du style des Paléologues (Figs. 1 et 2). Le groupe d'icônes d'Oubissi, y compris les deux triptyques susmentionnés, avait déjà attiré l'attention des chercheurs (S. Amiranašvili, T. Virsaladzé, G. Alibégašvili, N. Burčuladzé).[1] Tous ont été unanimes à faire remonter ces oeuvres au XIVe siècle. D'amples renseignements concernant les triptyques d'Oubissi se retrouvent dans l'article de N. Burčuladzé où l'on peut puiser les données sur la famille Lasxišvili, dont un membre fut, selon l'inscription géorgienne du grand triptyque (exécutée en majuscules géorgiennes anciennes *assomtavrouli*), le commanditaire de l'icône; l'inscription communique également certaines données concernant le destin de cette oeuvre qui se trouve actuellement, avec les autres icônes se rattachant au monastère d'Oubissi, au Musée National des Beaux-Arts de Géorgie à Tbilisi (le grand triptyque, no. 612, mesure 133 × 176 cm; et le petit triptyque, no. 613, 75 × 111 cm).

Le petit triptyque, dans la partie supérieure de son panneau central, présente la composition de la Dormition de la Vierge (Fig. 3). On sait que la Dormition de la Vierge, tout comme la Nativité de la Vierge et la Présentation de la Vierge au Temple, appartient au nombre des fêtes liturgiques les plus importantes.[2]

La composition de la Dormition de la Vierge du triptyque d'Oubissi présente tous les personnages essentiels d'une version qui exclut les épisodes de l'assomption de

[1] S. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo iskusstva* (Moscou 1950), 252; T. Virsaladze, *Osnovnye etapy razvitiia gruzinskoi srednevekovoi monumental'noi zhivopisi* (Tbilisi 1977); G. Alibegašvili et A. Volskaja, "The Icons of Georgia," dans K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, M. Chatzidakis, G. Babić, M. Alpatov et T. Voinescu, *The Icon* (Londres 1981), 91; G. Alibegašvili, "La miniatura e le icone dipinte," dans G. Alibegašvili, V. Beridze, A. Volskaja et L. Xuskivadze, *I tesori della Georgia* (Milan 1983), 161; N. Burčuladze, "Kartuli xatceris sagandzuridan," *Sabčota xelovneba* 5 (1989), 53–64.

[2] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, vol. I (Bruxelles 1964), 25.

la Vierge et de l'archange Michel tranchant la main de Jéphonie; manquent également les Saintes Femmes en pleurs. La Dormition de la Vierge du petit triptyque d'Oubissi représente traditionnellement le Christ tenant l'âme de la Vierge, les apôtres rassemblés autour du lit de mort de Marie décédée, les saints évêques et les anges. Cette scène, de même que les figures des saints sur les volets, sont peintes sur un fond neutre de ton doré (ocre); une architecture développée et déployée dans l'espace, caractéristique du style des Paléologues, est absente. Un détail inhabituel s'avère être la réduction du nombre des apôtres qui sont habituellement représentés au grand complet. D'après le texte apocryphe, les douze apôtres ont été miraculeusement transportés par les anges sur les nuages.

Derrière les apôtres, on voit deux figures de saints évêques, ce qui ne correspond pas non plus au texte de l'apocryphe que l'on attribue à Jean Damascène et où sont nommés—Jacob, frère de Jésus; Timothée, évêque d'Ephèse; Hiérothée et Denis l'Aréopagite, évêques d'Athènes.[3] Or, il convient de noter que cette composition comprend les quatre évêques seulement à une époque avancée.

Dans la mandorle du Christ, on aperçoit deux figures d'anges. Le nombre d'anges dans cette composition varie également, bien qu'à partir du XIVe siècle on puisse observer une tendance à l'accroissement—quatre anges sont peints sur l'icône de Novgorod[4] et sur celle du Musée National d'Ohrid, les deux du XIVe siècle; les anges sont absents tant sur l'icône du monastère de Sainte-Catherine au Sinaï (fin XIIe–début XIIIe siècle), que sur celle du monastère de Jean l'Evangéliste à Patmos qui date du XVe siècle.[5]

Ainsi donc, la Dormition de la Vierge du petit triptyque d'Oubissi représente l'une des variantes les plus dépouillées de cette composition, non seulement par le nombre de figures peintes, mais encore par l'absence de fond architectural développé.

Dans la partie inférieure du même panneau central du triptyque sont disposées les images des Saintes Femmes: les demi-figures de sainte Catherine et de sainte Barbe sont flanquées des images de sainte Marine et de sainte Thècle, représentées en pied.

L'insertion de figures isolées dans la composition de la Dormition de la Vierge d'Oubissi est loin d'être un exemple exclusif: quatre figures de saints en buste sont jointes à la composition de la Nativité de la Vierge sur l'icône de la Galerie Trétiakov; une rangée de figures en buste du Christ, des archanges et de deux Pères de l'Église est introduite dans la composition de la Nativité de la Vierge sur une icône du XVe siècle de la collection de N. Korine. On peut penser avec E. Smirnova, qu'il faudrait lier une composition ayant une pareille structure à la tradition de représenter les figures de saints sur l'encadrement de l'icône autour de la composition centrale.[6] En ce qui concerne le petit triptyque d'Oubissi, il convient de noter qu'y sont représentées les saintes femmes-martyres dont sainte Catherine et sainte Barbe, considérées comme patronnes des âmes des morts.

Sur les volets du petit triptyque d'Oubissi, apparaissent par deux et en deux registres: dans le registre supérieur—l'archange Gabriel avec Jean l'Evangéliste (volet gauche) et l'archange Michel avec saint Matthieu l'Evangéliste (volet droit); dans le registre inférieur—l'apôtre Pierre avec saint Nicolas (volet gauche) et l'apôtre Paul avec Jean Chrysostome (volet droit). Le rôle de ces saints dans les événements évangéliques et leurs fonctions permettent de conclure que le choix des images de saints était en rapport direct avec la composition centrale—celle de la Dormition de la Vierge.

En dehors du fait que les archanges Michel et Gabriel appartiennent au rang supérieur des Armées célestes et sont ainsi liés aux images des anges peints habituellement dans la Dormition de la Vierge et font également partie des mêmes forces célestes, ils là se rattachent directement au thème de la Dormition de la Vierge.

L'archange Michel, comme messager de la mort, apparaît à Marie trois jours avant son décès, et pendant la Dormition, il tranche la main du Juif Jéphonie qui a eu l'audace de toucher le lit de mort de la Vierge (Figs. 4 et 5). Quant à l'archange Gabriel, son lien avec l'image de la Vierge est déterminé par son rôle en tant que messager de l'immaculée conception.

Le rapprochement des apôtres Pierre et Paul et de l'image de la Vierge s'appuie sur une profonde base théologique: ceux-ci sont considérés comme premiers parmi les apôtres en tant que représentants de l'Église terrestre dont la personnification fut la Vierge. C'est sur cette base que l'on élabore justement une composition où la Vierge apparaît flanquée des figures de Pierre et de Paul.

La mise en valeur des figures des évangélistes Matthieu et Jean est dictée, selon toute vraisemblance, par le fait que Matthieu fut l'auteur de cette rédaction de l'Évangile qui comprend des renseignements plus détaillés sur certains épisodes de la Vie de Marie précédant la naissance du Christ (Matthieu 1,18–24), tandis que Jean était non seulement le disciple bien-aimé du Christ, mais celui que le Christ, déjà crucifié, nomma fils de Marie (Jean 19,26–27). Aussi, n'est-il pas fortuit que certaines icônes représentent Jean l'Evangéliste, à

[3] E. Smirnova, *Zhivopis' velikogo Novgoroda, seredina XIII–nachalo XIV veka* (Moscou 1976), 229.

[4] Ibid., 228, no. 22.

[5] K. Weitzmann, M. Xadzidakis, K. Mijatev et S. Radojčić, *Ikone sa Balkana* (Belgrade 1966), figs. 35, 85, 184.

[6] Smirnova, *Zhivopis'* (comme dans n. 3), 240–241, no. 28.

côté de la Vierge, comme, par exemple, sur l'un des côtés de l'icône de 1396 du Musée archéologique de Sofia. Au sujet de cette icône, V. Lazarev a fait remarquer que la représentation des figures de la Vierge et de Jean peintes ensemble—à l'exception de la scène de la Crucifixion—est un exemple de l'interprétation symbolique profonde des images.[7]

Il n'est pas exclu que la mise en valeur des figures des Pères de l'Église—saint Nicolas et saint Jean Chrysostome—soit dictée par la volonté du commanditaire. Mais il faut tenir compte de ce que Jean Chrysostome fut l'auteur de la liturgie qui s'était établie à partir des XIe–XIIe siècles et qui mentionne l'une des fêtes importantes liées à la Vierge, notamment, la Présentation de la Vierge au Temple. En ce qui concerne saint Nicolas, son lien avec la Vierge peut s'expliquer par un texte grec anonyme, de l'époque des Macédoniens, où Nicolas est caractérisé comme le saint qui suit immédiatement la Vierge dans l'hiérarchie céleste et lui est comparé par sa miséricorde.[8] Dans l'art de Byzance et des Balkans, de même que dans la peinture d'icônes russes, il existe des icônes bilatérales avec les images de la Vierge et de saint Nicolas, comme, par exemple, une icône du XIVe siècle à Hilandar, une du XVIe siècle au Palais Archiépiscopal à Rhodes et une icône du XIVe siècle au Musée d'État Russe.[9]

Outre ce qui a été dit plus haut, il faut noter que les figures isolées des saints semblent compléter, dans la scène de la Dormition, un nombre insuffisant d'apôtres, d'anges, de saints évêques et de Saintes Femmes. Il faut remarquer que les traits iconographiques et les attitudes traditionnelles de certains apôtres dans la Dormition permettent de les identifier aux images des saints Jean, Pierre et Paul, déjà représentés sur les volets.

Le lien des saints représentés sur les volets avec la composition de la Dormition est confirmé, en plus, par la structure de la composition: ils sont tous peints tournés vers le centre; les Saintes Femmes apparaissent un peu à l'écart de la Dormition, mais vu qu'elles sont peintes sur le même panneau, sans ligne de démarcation ni encadrement spécial, ces figures sont également perçues comme ayant un lien étroit avec la scène principale.

Nombre de détails renforcent le caractère émotionnel de la composition de la Dormition dont, par exemple, la tête baissée des apôtres affligés, leurs épaules soulevées; de ce point de vue, les gestes des apôtres attirent l'attention: l'un d'eux serre le bout du manteau contre sa joue, l'autre, en signe d'affliction, porte sa main au menton. Tous ces détails narratifs, exprimant l'état psychologique des apôtres, se révèlent complètement conformes aux tendances de l'art des Paléologues. Mais il convient de tenir compte de ce que l'art géorgien est caractérisé par l'attachement au traitement émotionnel des sujets et des images qui, en fonction de l'évolution des orientations stylistiques de l'époque, se manifeste plus ou moins intensément; il suffit de rappeler l'image de la même scène dans les peintures murales de la fin du XIIe siècle à Vardzia. On peut dire que le style paléologue en pénétrant en Géorgie, y a trouvé, de ce point de vue, un terrain propice, bien qu'on ne doive pas oublier que la Dormition, par son contenu, se révèle l'un des épisodes les plus émotionnels de la légende chrétienne.

Par ailleurs, c'est précisément aux tendances locales de l'art géorgien qu'on doit rapporter le fait qu'à la différence de l'expressivité dynamique des compositions du style "purement" paléologue, la Dormition du petit triptyque d'Oubissi se distingue par un caractère émotionnel un peu atténué.

Les traits caractéristiques du style des Paléologues s'y sont manifestés plus nettement dans la manière de peindre. Les taches de rehauts indiquées par les touches de blanc de céruse, apposées à plusieurs reprises sont en contraste avec le ton du fond. Suivant l'âge des saints, les taches de "lumière" et les "ombres," d'un brun verdâtre, des visages, tantôt s'opposent, tantôt passent graduellement les unes aux autres. Le couleur du triptyque est définie par l'intensité des taches de bleu profond, de brun verdâtre, de vert clair, de vermillon, d'ocre clair, animées par les rehauts de blanc et se détachant sur un fond ocre doré.

Le grand triptyque d'Oubissi (Fig. 2) se distingue par un programme iconographique beaucoup plus complexe incluant, en plus de figures isolées, des scènes se référant à la Vierge. Dans la partie supérieure du panneau central, au-dessus du logement d'une icône est représenté l'Arbre de Jessé; de part et d'autre de ce logement sont disposées les figures des prophètes—à gauche, David et Isaïe; à droite, Ezéchiel et Daniel—ils tiennent l'arche d'alliance, la nuée, la porte et le rocher.

Sous les figures des prophètes, dans la partie inférieure du panneau, sont représentées les scènes bibliques; Moïse rompant les Tables de la Loi (Exode 32,19), Moïse devant le buisson ardent (Exode 3,3–5) (Fig. 6), Moïse recevant les Tables de la Loi (Exode 31,18), l'Échelle de Jacob (Genèse 28,12–15) et la Lutte de Jacob contre l'ange (Genèse 32,24–28). Sur les volets apparaissent les scènes du cycle de la Vierge; sur le volet gauche, les Offrandes Refusées, le Retour de Joachim et d'Anne avec l'Annonciation à Anne et à Joachim; la Nativité de la Vierge; les Caresses et la Bénédiction des Grands Prêtres: sur le volet droit, la Présentation de la Vierge au Temple; la Prière de Zacharie et le Mariage de la Vierge; l'Épreuve de l'Eau Amère

[7] V. Lazarev, *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi*, vol. I (Moscou 1986), 169, figs. 555, 556.

[8] Smirnova, *Zhivopis'* (comme dans n. 3), 244–245.

[9] Ibid., 242, no. 30.

(Fig. 7), les Reproches de Joseph à Marie et la Rencontre de Marie et d'Élizabeth.

Ainsi donc, le programme comprend des scènes et les personnages bibliques représentés dans un rapprochement symbolique complexe.

Le rapprochement des personnages et des scènes vétérotestamentaires et évangéliques existait déjà dans l'iconographie paléochrétienne, mais c'est justement dans l'art des Paléologues qu'il devient particulièrement répandu et acquiert une forme plus complexe.

Du point de vue de l'interprétation théologique, les images de Moïse et de Jacob sont liées au thème de l'apparition miraculeuse du Seigneur et à celui de l'immaculée conception. C'est précisément sous cet aspect qu'on mentionne, dans l'hymne Acathiste de la Vierge, le buisson ardent et l'Échelle de Jacob. Et ce n'est pas par hasard qu'on a placé l'image de la Vierge dans le buisson ardent et sur le pilier de l'Échelle de Jacob. L'hymne Acathiste mentionne également comme symboles de la Vierge l'arche d'alliance, la nuée, la porte et le rocher que tiennent les prophètes David, Isaïe, Ezéchiel (Fig. 8) et Daniel. Et bien que les évangélistes Matthieu et Luc fassent remonter les origines de Joseph à David (Matthieu 1,16–17; Luc 1,27), l'Arbre de Jessé nous montre Marie qui suit immédiatement après Salomon dans la branche de David, précédant directement le Christ.

En ce qui concerne les compositions du cycle de la Vierge, on représente là certains épisodes liés aux traditions chrétiennes orientales (comme, par exemple, la Nativité de la Vierge où apparaît une servante soutenant par le dos l'accouchée brisée de fatigue—dans l'art byzantin on préfère une composition exempte de ce détail, ce qui correspond à l'idée des couches sans douleur; l'épisode du retour de Joachim et Anne est mentionné dans les textes provenant de l'Orient chrétien). Par ailleurs, dans les scènes du cycle de la Vierge on peut rencontrer des détails qui sont très présents dans l'art byzantin (un nid avec les oiselets sur l'arbre vu par Anne pendant qu'elle priait dans son jardin; l'ange s'envolant vers Marie avec la nourriture, dans la scène de la Présentation de la Vierge au Temple).

Or, dans toutes les scènes représentées sur le grand triptyque d'Oubissi se révèle la tendance en faveur de rédactions relativement simples—dans la scène des Offrandes Refusées, manque un groupe de Juifs et dans l'Annonciation à Anne, le bassin est absent; dans les compositions de la Nativité de la Vierge, de la Bénédiction des Grands Prêtres et du Mariage de Marie, le nombre de personnages participant à ces événements, si on le compare aux versions plus répandues qui ont un fond architectural développé dans l'art paléologue, est réduit. D'autre part, la présence dans les scènes du cycle de la Vierge du grand triptyque d'Oubissi dénote le recours aux versions qui permettent de faire ressortir le caractère propre à l'art des Paléologues.

Les murs incurvés, déployés dans le sens de la profondeur, ou saillant du fond vers le premier plan, les montagnes aux gradins croissant en diagonale, témoignent clairement de l'intérêt porté aux problèmes de l'espace tel qu'on le trouve dans l'art des Paléologues.

Pour la peinture proprement dite, le triptyque en question, tout en manifestant une certaine affinité avec le premier triptyque, montre une plus grande finesse dans la réalisation. Compte tenu du traitement assez plus morcelé des formes, on peut noter également que les taches de "lumière" et d'"ombre" acquièrent une forme plus géométrique et se perçoivent dans une dépendance plus faible par rapport au volume des figures et des plis des vêtements. Il suffit de comparer l'effet de "modelé" que l'on ressent dans les images du premier triptyque créé par des taches de "lumière" à l'effet plus "pittoresque," avec le traitement de la surface des formes par les "lumières" dans le deuxième triptyque, pour que l'on puisse remarquer une certaine évolution du style dans les limites de l'approche commune caractéristique du style des Paléologues. On remarque aussi une certaine différence dans le dessin—dans le premier cas il est exécuté plus largement, plus librement, tandis que dans l'autre, il est relativement haché.

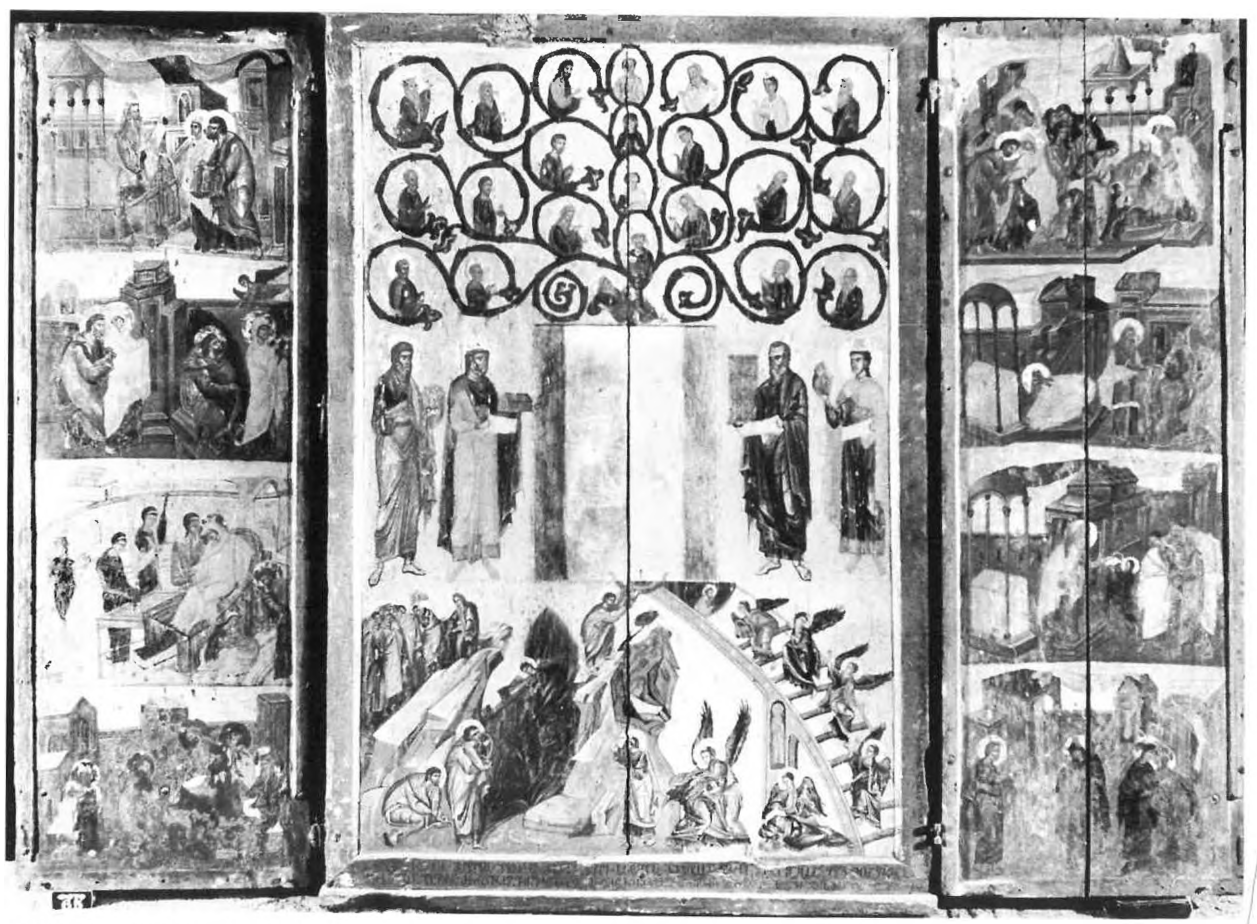
Or, ces différences ne sont pas si considérables qu'elles puissent affaiblir l'impression de parenté stylistique des deux oeuvres. Comme il a été déjà noté, cette parenté se manifeste nettement dans les coloris, dans le caractère général de la silhouette des figures, dans les principes fondamentaux de la manière de peindre. Tout cela témoigne de l'appartenance de ces deux oeuvres à un seul atelier. Quant aux distinctions, bien qu'il ne soit pas exclu qu'elles aient été conditionnées par un recours à des modèles différents, on peut les expliquer par le fait que les artistes appartenaient à deux générations différentes, et le plus âgé d'entre eux pouvait être plus conservateur que l'autre, plus jeune et exprimant plus activement les tendances de son époque. La manière identique de tracer les caractères des inscriptions, exécutées en majuscules géorgiennes anciennes—*assomtavrouli*—appuie notre hypothèse selon laquelle les deux peintres travaillaient dans un seul et même atelier.

En conclusion, on peut dire que le processus qui pose dans la peinture géorgienne les problèmes de l'art paléologue, tels que, l'expressivité émotive des images, les formes, les volumes, et l'espace, trouve sa source dans cette même peinture. Pour étayer cette assertion, il suffit de rappeler l'arrangement expressif des compositions, le caractère émotionnel des images, le poids spécifique de l'architecture par rapport aux figures et l'éloquence plastique du dessin dans les enluminures du second Tétraévangile de Djrouči, datant de la fin du XIIe siècle—

époque d'un tel essor de la culture et de l'art géorgiens que les savants géorgiens ont pu parler d'une Renaissance dite "orientale." Or, si ces indices se manifestent d'une manière frappante dans la littérature—le Chevalier à la peau de panthère, de Šota Rustavéli—ils n'ont pas reçu, du fait des circonstances historiques et, probablement, grâce au caractère régulier du processus interne de l'évolution des traditions artistiques, de développement ultérieur dans les arts plastiques de Géorgie. C'est pourquoi, quand la peinture géorgienne a affronté, par l'intermédiaire de l'art des Paléologues, les problèmes de la représentation du volume et de l'espace, ce n'était point là le résultat d'un progrès ultérieur, mais, au contraire, le reflet de l'influence de l'art étranger qui avait, à cette époque, entraîné un certain affaiblissement du caractère original de la peinture géorgienne.

Institut G. Čubinašvili d'Histoire
de l'Art Géorgien,
Académie des Sciences de la Géorgie

1. Tbilisi, Musée National des Beaux-Arts de Géorgie, no. 613, petit triptyque d'Oubissi



2. Tbilisi, Musée National des Beaux-Arts de Géorgie, no. 612, grand triptyque d'Oubissi

3. Petit triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 1). Dormition de la Vierge

4. Petit triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 1). L'archange Michel

5. Petit triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 1). Visage de l'archange Michel

6. Grand triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 2). Moïse rompant les Tables de la Loi et Moïse devant le buisson ardent

8. Grand triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 2). Le prophète Ezéchiel

7. Grand triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 2). Épreuve de l'Eau

Another Icon of Christ at Sinai*

MANOLIS CHATZIDAKIS

THIS HUMBLE OFFERING in honor of my dear friend and esteemed colleague, Professor Kurt Weitzmann, provides me with the opportunity to present a large and attractive icon of Christ Pantokrator in the monastery of St. Catherine at Sinai. By way of introduction, I shall relate the procedures—of which scholarship is largely unaware—that led in 1963, after cleaning and conservation by a team of conservators from Greece, to the discovery of the icon. This icon of Christ belonged to the templon of the small side chapel of St. George located on the north side of the fortification wall of the Sinai monastery. It must have been set up there during renovation work in 1804, when the new, simple wooden templon was erected. During this process our icon was completely overpainted (Fig. 2) along with the correspondingly venerable icon of the Hodegetria on the same templon, which has not been cleaned (Fig. 1).[1]

Both templon and chapel were reduced to ashes in a fire in 1975, but fortunately the pious monks of Sinai managed to save all the noteworthy icons: an icon of St. George on horseback slaying the dragon, which was also overpainted and dressed with a silver covering; an iconostasis beam from the north wall bearing part of a twelfth-century *dodekaorton* cycle;[2] a thirteenth-century icon of exceptional workmanship with scenes from the life of St. George, which, due to extensive damage, remains partly covered by a crude nineteenth-century overpainting; and, finally, a full-length icon of St. Prokopios, which was cleaned and has been published.[3] Other lesser works were also rescued.

That an older layer existed beneath the overpainting of our icon of Christ was thought certain, since its reverse side was decorated with motifs similar to those found on Byzantine icons in the monastery that had not been repainted. The entire reverse surface, now quite worn, was covered with successive series of broad brushstrokes, from deep blue to black and red in color. This clue prompted the 1963 cleaning of the icon, a process that involved the removal of the entire nineteenth-century oil overpainting. Remnants of the initial layer were discovered, which also threw light on the successive adventures of the original icon prior to its latest overpainting. Indeed, this cleaning proved to be one of the most important accomplishments of the Greek conservation team's mission to Sinai (Fig. 3).

I should like to digress here slightly to discuss this mission so that we may put into an appropriate context the important processes of cleaning, conservation, and final presentation of the icon, and present related data pertaining to its publication.

The Greek conservation mission worked at St. Catherine's on the invitation of the monastery, which was extended in 1961. The team consisted of experienced icon conservators led by Mr. Tassos Margaritof, a graduate of the Scuola di Restauro in Rome and permanent conservator for the Greek Archaeological Service, with many years of experience in the field. The mission worked at the monastery in four periods of many months each in 1962, 1963, 1964, and 1967, under the supervision and scientific guidance of the present author. Circumstances, alas, prevented the project from reaching its conclusion. The Arab-Israeli War of 1967, during which the Greek mission was obliged to remain inside the monastery, was followed by dictatorship in Greece, resulting in the removal of the project's super-

* Translated from Greek by David Turner.

[1] In 1962 the chapel had a wooden ceiling with golden stars and the date 1804. The altar was covered with reused tiles with blue motifs of the Damascus type, on which we could see portions of an inscription mentioning "τὸν πανιερώτατον [Σινᾶ] κύριον Κύριλλον ἐν ἔτει ,αψο′ (=1770)."

[2] On the rest of the chapel's icons, see K. Weitzmann, "Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai," Δελτ.-Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 12 (1984), 99. For the iconostasis beam, attributed to a workshop of Cyprus, see ibid., 66. See also idem, "A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus," in *Studies in Memory of David Talbot Rice*, ed. G. Robertson and G. Henderson (Edinburgh 1975), 50–51, fig. 19:a, reprinted in *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 248–249, fig. 19:a; G. and M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Athens 1956 and 1958), figs. 87–94 and two color plates; K. Weitzmann et al., *Icons from South Eastern Europe and Sinai* (London 1968), xiv, pls. 25–29; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), 206, figs. 335–337.

[3] D. Mouriki, "Four Thirteenth-Century Sinai Icons" in *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, ed. V. Korać (Belgrade 1988), 333–335, 343–344, figs. 5, 6, 14, 15, and 20; eadem, in *Sinai: Treasures of the Monastery of St. Catherine*, ed. K. A. Manafis (Athens 1990), 113, fig. 47 on 174, 386 n. 63, attributes it to the painter Petros.

visor from his posts of director of the Byzantine Museum and supervisor of the Center for Fresco and Icon Conservation, which had its base at the same museum. The Greek mission's exclusive goal was the conservation of the neglected treasures of Sinai, and not their recording and systematic study, a task that was considered superfluous since the illustrious American mission organized by Princeton University and the Universities of Alexandria and Michigan was undertaking just such a project at Sinai with far more extensive resources. Professor Kurt Weitzmann was the director of this team, which worked intensively on recording and photographing all of the monastery's icons (numbering more than 2,000) and wall paintings. The two-volume publication of the results of this project, together with a host of relevant subsequent studies by Weitzmann, opened a new chapter not only for Sinaitic studies, but also for the history of the Byzantine icon as a whole.[4] Further developments in this field are eagerly awaited.

When the missions happened to cross paths, there was always friendly cooperation, which proved to be of great value. I would like to take this opportunity to express my gratitude to my valued friend and colleague Kurt Weitzmann, since, quite beyond our on-site cooperation, he generously entrusted me with the publication of the post-Byzantine icons of Sinai gathered by the American mission, making available to me all photographic and relevant material. Furthermore, during the two two-month periods (1966 and 1971–72) I spent at Princeton preparing the publication, he offered me access to the entire wealth of material he had assembled.

The results of the Greek Sinai mission, which include more than six hundred icons, will be presented elsewhere. Here I shall confine myself to describing the successive stages in the cleaning and conservation of the icon of Christ (Fig. 3), one of the choicest pieces in the monastery, in order to shed light on certain small peculiarities apparent in its present state, as well as to explain their causes and consequences. The absence of any background information on these peculiarities has led scholars to arrive at more or less different estimates of both its date and its artistic nature. The photographs published here are the work of the Greek mission, most of them taken by Tassos Margaritof, and much of the technical information derives from the conservation diary.

Uncovered with the removal of the nineteenth-century oil overpainting (Fig. 4) was a certain amount of peculiar and hitherto hidden wear that had adversely affected both the original and the later layers of paint. This damage explains why an overpainting was thought necessary in the nineteenth century. Quite apart from other signs of wear, both the wood and gesso of the gold ground and the colored surface had suffered from dense, albeit shallow fissures caused by two wooden supports fastened with handmade nails onto the back of the icon. The real damage, however, lay elsewhere (Fig. 5). For some unknown reason, the face of Christ in the original icon had been destroyed along its central axis. Specifically, this damage involved the center of the forehead above the nose, half of the right eye near the nose, the nose and part of its greenish shadow, the moustache, the mouth, the bearded chin, and the center of the neck down to its greenish base. The left eye, which seems not to have been affected by the initial intervention, was, however, completely destroyed in a later phase. The eyebrows remained intact.

The reason behind this iconoclastic intervention, which appears to have been wanton, remains unknown. We can only note that a limited number of the monastery's other icons also underwent similar destruction at the same part of their compositions. The main difference, however, is that our icon of Christ was later restored by pious and sensitive monks who, evidently appreciative of the artistic merit of the remaining painted surface, undertook only to fill in the damaged sections. The icon, suitably restored, could thus once again take its place on a templon screen (Fig. 1). This restoration work was done by a painters' workshop at the monastery, operating, I believe, for a considerable time during the second half of the fifteenth century.[5]

The artists painstakingly filled the gaps with gesso, clearly trying to assimilate the style of the original painted surface. Although this has given rise to certain difficulties in distinguishing between the two phases, signs of the restoration are readily discernible. I shall return to this subject below.

At a later date, the surface of the icon, specifically the restored areas together with certain parts of the original, underwent further localized damage from unknown causes. This involved the peeling of the painted membrane, mainly on the right side of the face, in particular, at the zygoma and lowest point of the beard, at the lower part of the braid of hair, from the beard to the outer section of the exposed neck, on the right shoulder at the top of the purple himation, and at the base of the thumb. On the left side, wear destroyed the entire left eye up to the hair and, lengthwise, parts of the beard and neck. All these gaps were filled with wax. In the course of the nineteenth-century general overpainting, the remaining parts of the original icon as well as all of

[4] Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai* (as in note 2).

[5] M. Chatzidakis, "Wall Paintings in St. Catherine's Monastery of Mount Sinai," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 6 (1970–72), 205–232, pls. 71–84 (in Greek with summary in English); *Sinai* (as in note 3), figs. 20–25 (in color).

the above signs of wear and restored sections were covered over (Fig. 2). The 1963 intervention on this icon was the final one.

After the conservation work was completed, the mission decided that the restored icon should return to its own templon screen (Fig. 1). The fine original restoration would remain intact, while the small gaps that had subsequently been created would be filled with delineated repainting so that the older layers would be readily distinguished (Fig. 3). Any assessment of the icon must hence take into account the fact that its present state represents the work of three different periods.

The icon is painted on a single piece of wood whose size is appropriate for the proskynesis icon of a templon screen (98 × 65.5 cm, 4.2 cm thick, with a relief frame 4.3 cm wide). The bust of Christ Pantokrator is in the form already crystallized by the sixth century, as study of the fine encaustic icon of Christ in the same monastery has indicated. However, it need not necessarily follow that the earlier icon served as a direct model for the later one, since this type was already widely disseminated. The bust form of Christ is characterized by a frontal pose and the position of the left hand below an open or closed Gospel book. The right hand is in front of the chest and gives a blessing with the two outermost fingers joining together to touch the thumb, an archaic gesture already evinced in the large encaustic Sinai icon and tenth- to eleventh-century wall paintings, among other works. This type of blessing survives even in icons of the later thirteenth century, such as those of Sts. Nicholas (Fig. 6)[6] and Antypas at Sinai, and in the later Christ of Mytilene[7] and the Pantokrator now in the Hermitage (1363),[8] as well as in series of icons at Sinai[9] and elsewhere.

Christ's chiton is a light reddish brown with a purple clavus, both of which are highlighted with dense, finely painted radial chrysography and a few linear dark brown folds. The himation, which covers the right as well as the left shoulder, is deep blue. The neatly combed hair and beard are light brown, thus matching the color of the chiton. Perhaps the most notable—if not unique—characteristic of this icon is the inclusion of the deep-purple parchment Gospel book with gold letters, which reproduces a luxurious codex. Extant Early Christian purple Gospel books are now obviously limited in number, and no doubt the model used by the artist would have been equally rare in his day. Thus the use of such a Gospel book constitutes certain proof of the icon's aristocratic provenance. The text, which is accurately reproduced: "ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΗ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΕΙΑ ΑΛΛ'ΕΞΕΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ" (John 8:12), is written in an elegant calligraphic hand suggesting a twelfth-century date.[10]

The icon of Christ was published in its cleaned state (Fig. 3) only in 1976, within the framework of a broader study of the general evolution of the templon.[11] It was presented as a devotional icon of a certain category representative of a period that saw the development of the iconographic arrangement of the sanctuary screen. To my knowledge, the icon has been studied by Weitzmann (who dated it to the fifteenth century),[12] Hans Belting (who prefers a twelfth-century date),[13] and Doula Mouriki (who dated it to the beginning of the thirteenth century).[14]

Weitzmann, with some justification, associated the wide, soft modeling of the icon's face with the work of a Sinaitic workshop operating at the monastery during the second half of the fifteenth century. The workshop's existence was ascertained after the discovery in 1962 of wall paintings in the chapel of St. James. Many of the monastery's portable icons were subsequently attributed to this workshop.[15] Other elements of the painting allow us to link our icon with the output of this workshop: the soft, slightly curved eyebrows, the almond-shaped eyes with light-colored pupils, the smooth, rosy cheeks with their greenish shading, and the pronounced green furrows at the base of the neck. A notable characteristic of these works is the expressionless manner in which the hands are rendered, without any attempt at articulating the fingers, which consequently appear boneless, like small pipes (Fig. 7).[16]

[6] Soteriou, Εἰκόνες (as in note 2), vol. I, fig. 165; vol. II, 144–147; K. Weitzmann, "Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 4 (1964–1965), 6–9, fig. 6, reprinted in idem, *Studies* (as in note 2), no. VIII, 216–219, fig. 6; idem, "Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai," *ArtB* 45 (1963), 196, fig. 21, reprinted in *Studies* (as in note 2), no. XI, 308, fig. 21; idem, *The Icon* (New York 1978), pl. 33 in color; M. Chatzidakis, "L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon," in *Actes du XVème Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976*, vol. I, *Art et archéologie* (Athens 1979), 361, pl. XLVII; W. F. Volbach, *Byzanz und der christliche Osten* (Propyläen Kunstgeschichte) (Berlin 1968), 180, pl. 43b; Mouriki, in *Sinai* (as in note 3), 115 and 386 n. 72, fig. 51.

[7] *Byzantine Art, an European Art*, exhib. cat., Zappeion Exhibition Hall (Athens 1964), no. 200, fig. on 254.

[8] From the Pantokrator monastery in Athos: A. Bank, *L'art byzantin* (Leningrad 1977), figs. 281–284.

[9] Soteriou, Εἰκόνες (as in note 2), vol. I, figs. 80, 83, 111, 112, 134, 176, 196, 228, 238, dating from the twelfth to the fifteenth century.

[10] See the Melenikon lectionary, codex 2645: A. Marava-Chatzinicolaou and C. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, vol. I, *Manuscripts of New Testament Texts, Tenth–Twelfth Century* (Athens 1978), figs. 319–322.

[11] Chatzidakis, "Evolution" (as in note 6), 360–361, pl. 48:24

[12] K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai* (Berlin 1980), no. 18.

[13] H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981), 143, fig. 51 (as in our Fig. 4), attributed to Nikosia.

[14] Mouriki, in *Sinai* (as in note 3), 114–115, 386 n. 68.

[15] See note 5 above.

[16] In the apse of the St. James chapel, Moses (Fig. 7) has all the typical characteristics of these murals, especially his hands. I selected Moses for this illustration because he is the only young figure in the paintings.

However, the similarity ceases with the articulation of the icon's fingers and the modeling of the hands, which belong to the original icon. The fingers are slightly bent, with an imperfect articulation at the joints; more importantly, they preserve their original, nonnaturalistic aspect, that is, they spring straight from the back of the hand.[17] The closest example of similar articulation and modeling of the hands occurs in the large icon of St. Nicholas at Sinai, which includes scenes from his life (Fig. 6) and is comparable to our icon on other grounds, including the similarity of decoration on the reverse. Other sections that give us some idea of the way the face and other areas of flesh were originally modeled include the older and larger part of Christ's narrow forehead, which is clearly developed with light-colored brushstrokes accentuating the protruding eye sockets, the area around the lower eyelid, and the older, right section of the neck (Fig. 4). In addition, note the pronounced grass green color used for shading in the upper part of the forehead and in the old, untouched area of the left cheek (this color is not discernible in the published color reproductions). The smooth flesh of the cheeks is a pinkish hue, but on the original section, alongside the green shading, the tone becomes deeper, approaching a color similar to that of the large red spots on the aged face of St. Nicholas (Fig. 8).[18] This delicate, reserved chromatic juxtaposition of warm and cool colors, which is characteristic of the twelfth century (observable at Nerezi after 1164, but also in Our Lady of Vladimir, after the mid-twelfth century), survived in various ways into the thirteenth and fourteenth centuries.

In many respects, the closest parallel to our icon at Sinai is another icon of Christ (54.1 × 46.5 cm) that, prior to cleaning, Weitzmann correctly attributed to a Great Deesis including icons of the Theotokos, the Forerunner, and the two Archangels.[19] Cleaning in 1967 only removed the overpaintings from the fine and still intact head of Christ (Fig. 9) and one of his hands. Various aspects of the depiction, such as the high forehead and the shadow under the lower eyelid, although betraying a clearer plasticity, are not decisive details; the difference in mien, which is far more urbane in our Christ, I believe is due to the fact that only a fraction of one original eye is left. In addition, the reverse sides of both icons are covered in the same decorative manner with a series of brushstrokes like that found on the icon of St. Nicholas and on others.

My conclusion regarding the original icon of Christ, which I suggest here on the basis of the extant evidence and a few parallel works at Sinai, is that our icon was the product of an exceptional workshop of high standing that must have flourished either at the end of the twelfth or the beginning of the thirteenth century. These painters continued the most conservative of the trends prevalent at the end of the twelfth century (witness the right hand), which appears in the majestic serenity and calmness of abstracted countenances and in the rhythmic drapery in wall paintings and icons of the period (Fig. 9).[20] This trend is very unlike the other one encountered at this time, with its sense of anxiety expressed in the face, as we see in a fresco from Athos (Fig. 10)[21] and its mannered modeling of the drapery.[22] The former style, along with an elevated sense of classical order and reserved expression, finally prevailed during the first decades of the thirteenth century, although, of course, outside Constantinople, which had already been conquered by the Franks in 1204. On the other hand, I believe it is difficult to give an opinion, for the time being, concerning the beginning of the thirteenth century; the stylistic division between these two periods is still a matter for debate.

Despite the evident attempt made by the painters during the first restoration phase on the central axis of the face, which I date to the fifteenth century, to assimilate the style of the older icon, their interventions readily betray stylistic elements of their own period and workshop, as we see in the wall paintings in the chapel of St. James (Fig. 7). The rather flaccid modeling and the languid expression of the gaze, distinctive hallmarks of the workshop, are precisely those elements that predominate in the restored face of Christ, which thus lead Weitzmann to a fifteenth-century date.

A Sinai icon with a fifteenth-century figure of St. Andrew standing between twelfth-century figures of Sts. Peter and Paul (Fig. 11)[23] is sufficient proof, among many other examples, of interventions by the same workshop on older paintings whose fates clearly parallel that of our icon.

Academy of Athens

[17] See notes 7, 8, and 9 above.

[18] See note 6 above.

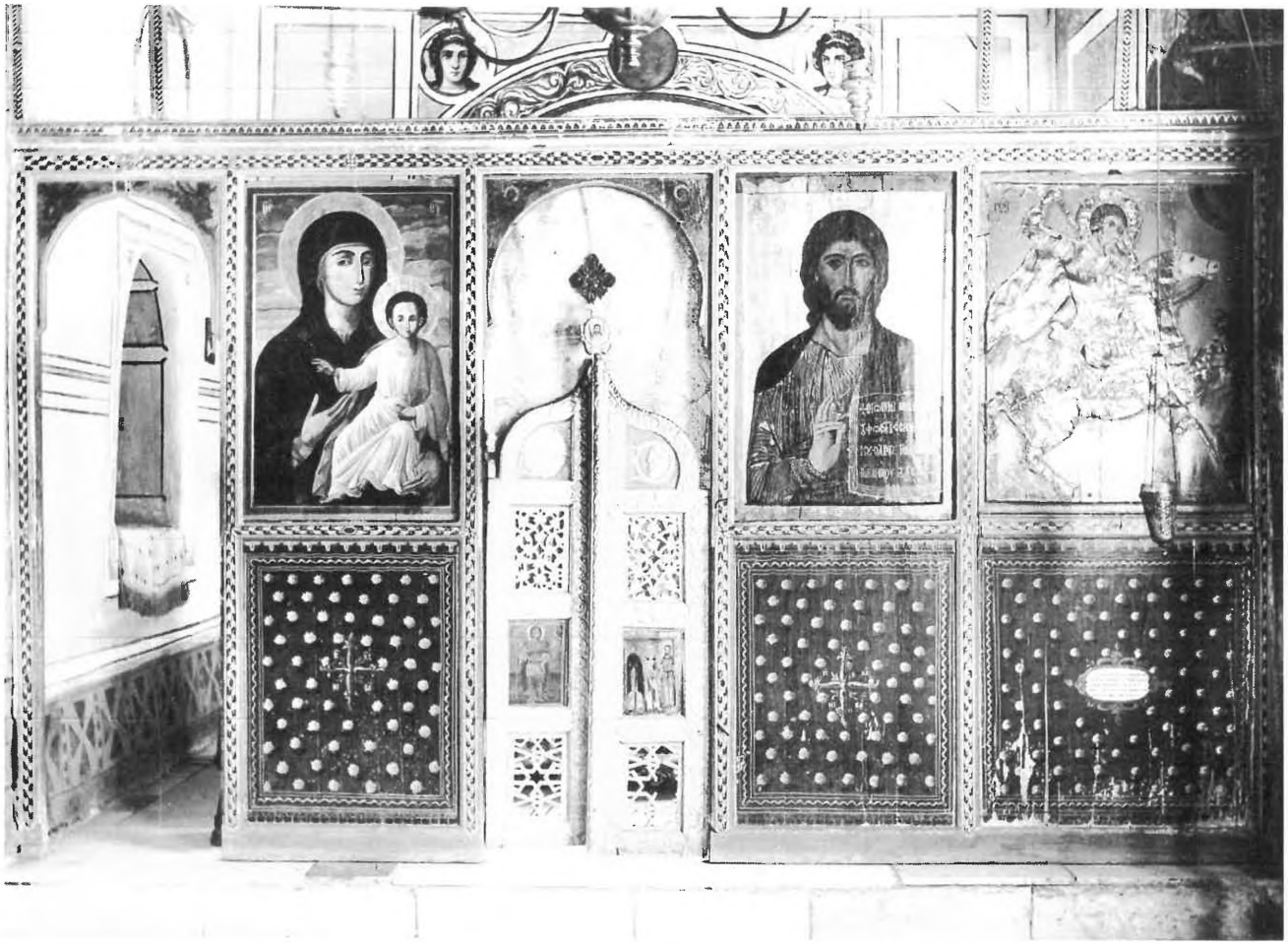
[19] Weitzmann, "Icon Programs" (as in note 2), 89, figs. 21, 22, Christ before cleaning. Weitzmann dates the icons of this Great Deesis to the late twelfth–early thirteenth century. Mouriki, in *Sinai* (as in note 3), 114, figs. 41 (Michael) and 42 (Christ, only the head after cleaning [our Fig. 9]), 386 n. 67, dates it to the beginning of the thirteenth century.

[20] Wall paintings in the Vladimir monastery, see Lazarev, *Pittura bizantina* (as in note 2), 201–202, figs. 309–315.

[21] Chatzidakis, "Evolution" (as in note 6), 359, pls. LXIV:19, XLV:21.

[22] K. Weitzmann, "Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts," in *Festschrift Herbert von Einem* (Berlin 1965), 299–312, reprinted in idem, *Studies* (as in note 2), 271–287; E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* (Palermo 1960), 69ff.

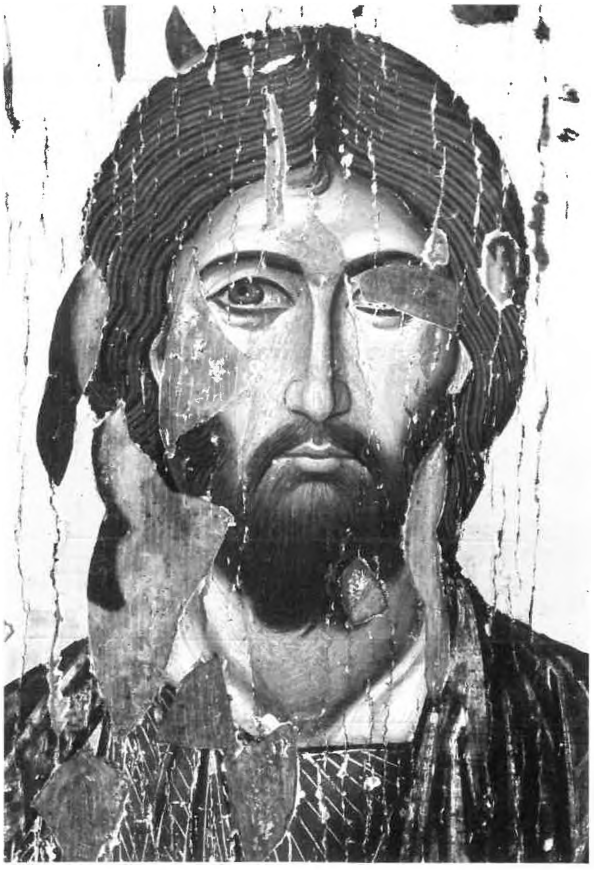
[23] Chatzidakis, "Wall Paintings" (as in note 5), 224, pls. 81, 82.



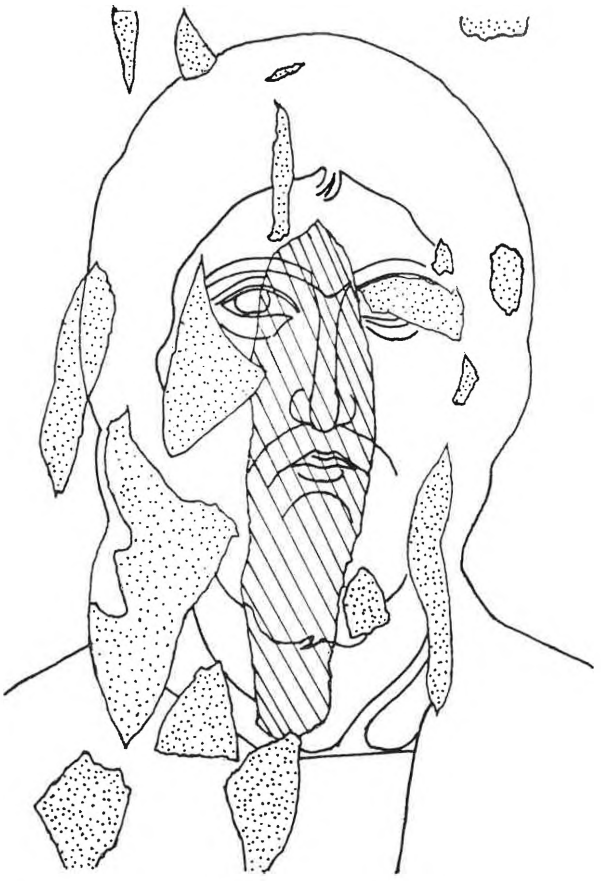
1. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, St. George chapel, the templon in 1965, after restoration of the icon of Christ

2. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ during restoration

3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ after restoration

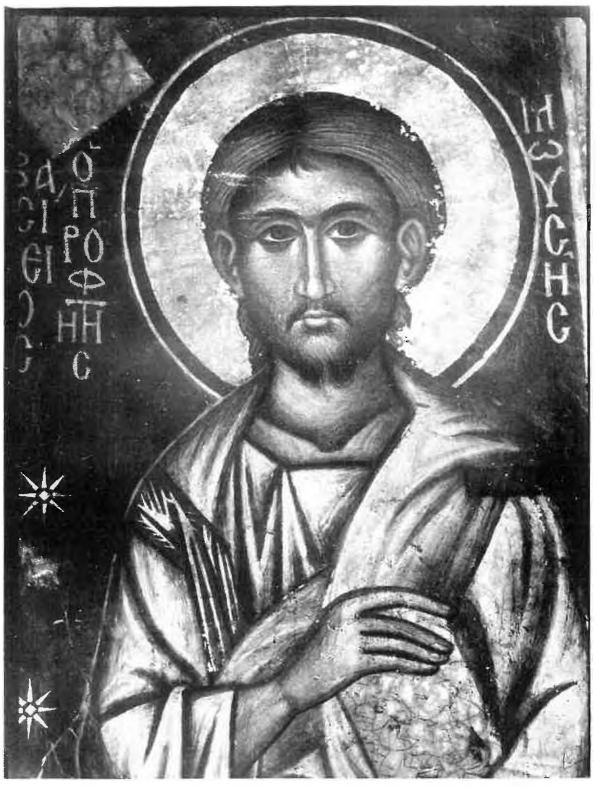


4. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ with the head of Christ cleaned of nineteenth-century overpainting, revealing the fifteenth-century repainting

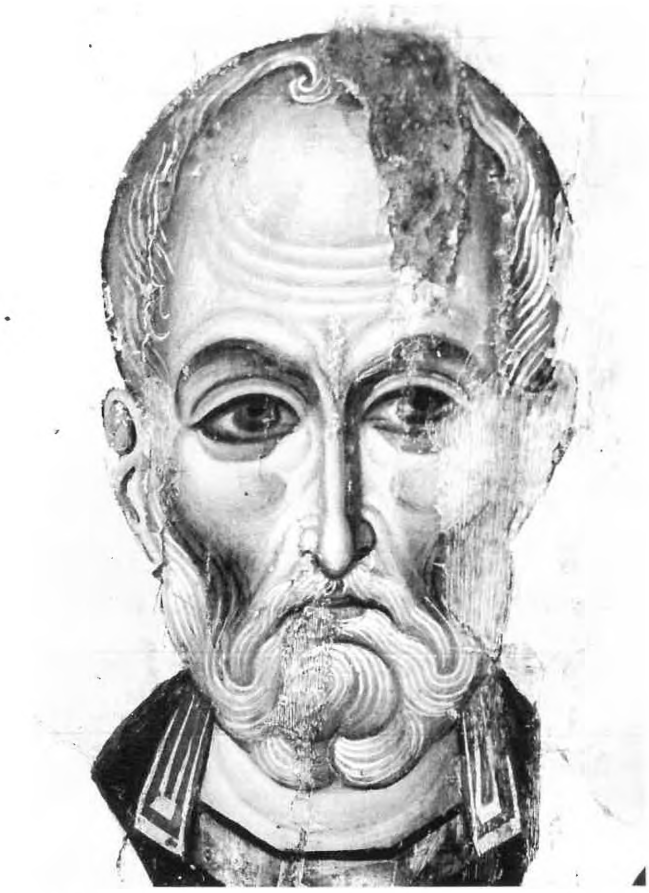


5. Sketch of icon of Christ showing areas of fifteenth-century repainting and later damage

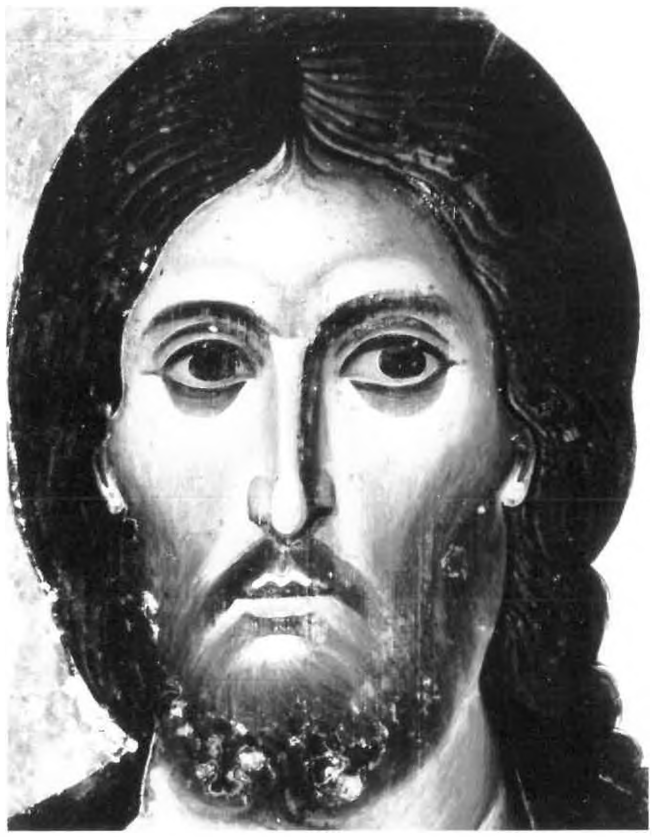
6. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Nicholas, detail



7. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, St. James chapel, wall painting. Moses, fifteenth century



8. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Nicholas after restoration, detail of head



9. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of Christ from a Deesis, detail. Head of Christ

10. Athos, Vatopedi monastery, Old Trapeza, fresco fragment. Head of a saint, 1199

11. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon of St. Andrew (fifteenth century) between Peter and Paul (twelfth century)

A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens

NANO CHATZIDAKIS

THE ICON of the Virgin and child presented here (Figs. 1 and 2) is among a group collected in 1915 from different churches in Thessalonike by Adamantios Adamantiou, the first director of the Byzantine Museum of Athens.[1] This icon is one of the most interesting examples of Palaiologan painting, both for the high quality of its style and for its iconography. Its relationship to the well-known Sinai icon with representations of five different miraculous icons of the Virgin[2] (Fig. 3) may be regarded as the underlying connection between this study and one of the main fields of research of the great scholar honored in this volume.

The panel measures 1.05 m high, 0.85 m wide, and 0.05 m thick. It is framed by a raised border carved in the same wood, 0.035 m wide and approximately 0.01 m thick. The same relief technique is used for the formation of the haloes. A vertical fissure down the middle of the panel has caused considerable damage to the upper part of the Virgin's halo, the right side of her face (her right eye and cheek and part of her chin and mouth), and her neck, and Christ's chin and right cheek. The damage extends to the right side of the panel, including parts of the bodies of the Virgin and child and of the left hand of the Virgin. The ground and border of the icon are gold, except for the lower horizontal part of the border, which bears traces of dark red. Various parts of both surfaces are damaged to a greater or lesser extent. The upper corners bear the usual inscription MP ΘY ("Mother of God") in dark red on the gold background; the epithet Η ΕΛΕΟΥΣΑ, inscribed in a rather careless manner in uneven letters, is written to the left of the Virgin. The icon was restored in 1959 by Tassos Margaritof, when the damaged areas were repainted with small brushstrokes in the same color (*regattino*). The paint is applied to a thin layer of gesso spread over canvas.[3] On the back of the panel an eighteenth-century representation of the Crucifixion is painted directly on the gesso with no trace of an earlier layer of paint.[4]

The Virgin (Fig. 1) is portrayed half length, in three-quarter pose, turning slightly toward her left and holding the child, according to the iconographic type named by the inscription, the Eleousa. With her left hand she supports the back of the child and with her right she lightly touches his knee, in a gesture that shows only the fingers, the thumb being concealed. Her head, neck, and shoulder are inclined over Christ's face so that the two faces, close together, create a diagonal axis from the upper left to the lower right corner of the panel. The composition is consciously balanced along the opposite diagonal axis in the Christ child's embrace of his mother. He maintains his body in a standing pose, shown in profile, which, as we shall see, consti-

[1] Inventory numbers T.1027 and B.M.2146. The icon is from the church of Panagia Dexa. I had the opportunity of studying the Byzantine icons of the Byzantine Museum when I worked there as archaeologist from 1974 to 1984. I would like to thank Myrtali Acheimastou-Potamianou, director of the Byzantine Museum, for her support in this study. As far as I know, the icon has not been published either in studies or books dealing with Byzantine icons. A technical examination of the icon was presented in N. Chatzidakis, J. Philippon, P. Ausset, J. Chrysoulakis, and A. Alexopoulou, "Συμβολή τῶν φυσικοχημικῶν μεθόδων ἀνάλυσης στή μελέτη δεκατριῶν εἰκόνων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 13 (1988), 215–245, 246 (summary in French), figs. 9, 27.

[2] G. and M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, vol. I (Athens 1956), figs. 146–149, esp. 146, 147; vol. II (Athens 1958), 125–126; K. Weitzmann, "Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century," in *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966*, ed. J. M. Hussey et al. (London 1967), 220, pl. 36, reprinted in idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler (Chicago 1971), 301, fig. 302; A. Grabar, "Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes a Dećani)," *Zograf* 6 (1975), 28–29, fig. 3.

[3] The gesso consists of $CaSO_4$ $2H_2O$; see Chatzidakis et al., "Συμβολή" (as in note 1), 236, pl. 222.

[4] Ibid., 222, figs. 10, 19, 20.

tutes the characteristic iconographic device of the icon. His right foot and slightly flexed knee, which appears beneath his long chiton indicate his movement toward his mother. His left arm is extended with his hand placed upon his mother's maphorion. His right arm passes behind her neck and his fingers appear on her shoulder, just under the carved halo, acting as an extension of it and as a link in the imaginary circle formed by the Virgin's nimbus and the border of the maphorion on her neck and Christ's face; this circle circumscribes the two sacred faces which form the intelligible center of the composition.

The Virgin is dressed in a dark red-brown maphorion with broad folds indicated by geometric brushstrokes in a darker brown. The sleeve beneath the maphorion on her right arm is a dark bluish green, and is lavishly decorated with thin gold bands and a long gold fringe. The same color is used for the head-covering barely visible under the maphorion, which bears a gold border that forms symmetrical folds around the face and neck. The maphorion is decorated with an intricate stellar ornament on the Virgin's head and shoulder. Christ wears a long yellow ocher chiton, which is covered with finely executed chrysography and decorated with a dark green clavus, over a long, light green tunic, revealed on his right leg. His sandal is delicately painted with fine gold brushstrokes delineating the contour of the foot.

The flesh is modeled in dense, rich tones. Physicochemical examination has revealed five layers of pigment painted over the gesso:[5] olive green with streaks of red and black, yellow-green, white, olive green, and a very thin layer of white. The chromatic treatment of the garments is analogous. Christ's chiton is composed of a layer of light green-brown with streaks of red and black under a thin film of white. The clavus is formed by a thick layer of blue-green with streaks of green-blue and some white.[6]

The facial features (Fig. 2), rendered by a subtle gradation of the muted tones in a painterly manner, convey a strong sense of volume, accentuated by white highlights delicately applied to the edge of the nose, chin, and brow. The same technique is used in the modeling of the hands. The rendering of the Virgin's fingers merits attention: long and slender, well articulated, and carefully modeled, they rest gently on Christ's knee.

As noted above, the Virgin is presented here in the iconographic type of the Eleousa, as indicated by the inscription. This type is, in fact, rarely accompanied by the relevant inscription; more often the inscription refers to the hymnographic or toponymic epithets of the representation of the Mother of God rather than a specific iconographic type.[7] The iconography of the Virgin Eleousa, or Glykophilousa, is characterized by the closeness of the two faces (mother and son) and the gesture of the child's embrace, which displays great diversity, mostly due to the varying postures of the Christ child in his mother's arms.

The distinctive iconographic features of the composition of the Byzantine Museum icon are: (1) the child's standing posture, seen in profile, and the placement of his hands around his mother's neck; (2) his garments: the long chiton with clavus but without himation; and (3) the gesture of the Virgin's right hand on the child's knee, showing the backs of the four fingers but covering the thumb. These particular traits also occur in a representation on the Sinai panel of a hexaptych with New Testament scenes and five miraculous icons of the Virgin (Fig. 3).[8] The iconography is similar in all points; the only difference is that in the Sinai icon the Virgin's pose is more frontal and her head less inclined. However, the Virgin in the Sinai icon is inscribed "Ἡ Βλαχερνιτισσα," an allusion to the famous miracle icon of Constantinople, but not necessarily to its iconography.[9]

An icon from the monastery of Bačkovo, dated to 1310/11,[10] provides an interesting version of this iconographic type, since it bears an inscription with the same epithet, Ἡ Βλαχερνιώτισσα, as on the Sinai icon. The bad state of preservation of the painting unfortunately does not permit any observation of details. A distinct similarity to the Byzantine Museum icon, however, may be noted in the design and position of the Virgin's right hand on the child's knee.

This position of the hand is used in some icons of the Hodegetria from the thirteenth century on.[11] Among the best-known examples of the type are the icon in the National Gallery of Washington, D.C., the mosaic panel in the Kariye Camii, and the wall painting in Studenica.[12] Two excellent icons, dated to the first quarter of the fourteenth century, from the Vatopedi monastery, Mount Athos, and Thessalonike, now in the

[5] Specimen from the hand of the Virgin, ibid., 243, pl. 3, fig. 27.

[6] Ibid., 236–237.

[7] The literature on the subject of iconographic types of the Virgin and her epithets is extensive. For more recent bibliography, see Grabar, "Images de la Vierge" (as in note 2); M. Tatić-Djurić, "Eléousa. A la recherche du type iconographique," *JÖB* 25 (1976), 259–267; N. Thierry, "La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne," *Zograf* 10 (1976), 59–70; G. Babić, "Les épithètes de la Vierge embrassée par l'Enfant," *Zbornik za likovne umetnosti* 21 (1985), 261–275 (summary in French).

[8] See the bibliography in note 2.

[9] See the bibliography in note 7, especially Babić, "Epithètes," 265ff.

[10] The icon (90 × 62 cm) has a decorated silver frame with a dedicatory inscription in Georgian. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age* (Venice 1975), no. 9, p. 34, pl. X:18 (with bibliography); Babić, "Epithètes" (as in note 7), 267.

[11] A. Vassilaki-Karakatsani, "Σημειώσεις σέ μιά εἰκόνα Βρεφοκρατούσας τῆς Μονῆς Βατοπεδίου," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 5 (1969), 200–205.

[12] O. Demus, "Zwei konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts," *JÖBG* 7 (1957), 87ff., pls. 1, 2; P. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. II (London 1967), 329, pl. 187; G. Millet and A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, 3d ed. (Paris 1962), pl. 69:1; S. Čirković, V. Korać, and G. Babić, *Le monastère de Studenica* (Belgrade 1986), 140, fig. 112.

Byzantine Museum, Athens,[13] display a closer affinity to the Byzantine Museum Eleousa. They share the same model for the half-length, three-quarter presentation of the imposing figure of the Virgin. In all these cases the Virgin does not make the usual gesture of prayer but expresses her respect by the gentle movement of her hand.[14]

Variations of the iconography of the Byzantine Museum's Eleousa can be found in twelfth- and thirteenth-century icons, for example, the twelfth-century icon from Adiš, Georgia, where the schema is reversed, showing the Virgin with the child to her right;[15] thirteenth-century icons with Latin stylistic influences at Sinai;[16] the icon at Zadar, on the Dalmatian coast;[17] as well as the San Marco relief icon with the Virgin inscribed "Ἡ Ἀνίκητος" ("the Invincible").[18] Two significant differences might be noted between these examples and the Byzantine Museum Eleousa. First, in these other icons the hand of the Virgin is depicted in the usual Hodegetria manner, in front of her chest in an attitude of prayer. The back of her hand is shown with all five fingers, the thumb being at a distance from the others. Second, Christ wears a large himation without clavus over his chiton.

Moreover, this variant of the type is found in a series of icons from Russia representing the Virgin renamed Tolg.[19] These were perhaps copies of the Vladimir icon, in which the child was probably presented in a standing pose.[20] Two later variants of this iconography might be added to this series, both the work of Cretan masters and dating possibly to the end of the fifteenth century. One variant can be seen on a second layer of painting on the Zadar icon mentioned above.[21] It provides a similar iconography, but with a different rendering of the Virgin's right hand and Christ's garments. The other, found on an icon in the Russian Museum in Moscow,[22] does not follow the Eleousa type in that it shows the Virgin frontally, as in the Hodegetria iconography, but does depict the child in a standing pose, which might be compared with the Christ in the previously cited examples of the Eleousa.

The standing pose of the child also occurs on some twelfth- and thirteenth-century lead seals,[23] where the Virgin is depicted in frontal pose, as in the Hodegetria type.

In concluding this iconographic excursus it is worth noting that, of the examples already cited, the Byzantine Museum Eleousa and the Bačkovo icon, where the painting is heavily damaged, seem to be the most accurate reproductions of the original icon as it is depicted in the Sinai panel (Fig. 3). Furthermore, to my knowledge, the Byzantine Museum Eleousa is the only icon in which the similarities extend to Christ's garments, which consist of a plain chiton with clavus but without himation. This observation provides significant evidence of a direct connection between the Byzantine Museum icon and its Constantinopolitan prototype. This suggestion is reinforced by its stylistic qualities, which bespeak an artist trained in a high-level artistic milieu.

The harmony of the severe composition and the painterly modeling with muted tones constitute the main stylistic characteristics of this icon. The dominant figure of the Virgin envelops with her ample maphorion the figure of Christ, who rushes into her arms. The figures of the Virgin and Christ follow the two diagonal axes; the hands, particularly the Virgin's, are placed horizontally, at right angles to Christ's leg. The mother-son composition reveals a well-organized synthesis based on the vertical, diagonal, and horizontal axes of the panel. Although the movement of the figures is overt and expressive, an effect of strong stability emanates from the painting.

[13] Vassilaki-Karakatsani, "Σημειώσεις" (as in note 11), 200–205, pls. 82, 83.

[14] The gesture is paralleled by that of the hierarchs holding their books; ibid., 204.

[15] 30 × 23 cm; Thierry, "Vierge de tendresse" (as in note 7), 69, fig. 16.

[16] 25 × 18 cm; Soteriou, Εἰκόνες (as in note 2), 182, fig. 201.

[17] I. Petricioli, "Une icône de la Vierge nouvellement découverte à Zadar," *Zograf* 6 (1975), 11–13, fig. 1 (summary in French).

[18] O. Demus, *The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture* (DOS 6) (Washington, D.C. 1960), 187–188, fig. 35 (mid-thirteenth century); R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone* (Recklinghausen 1964), 109–110, no. 39, pl. 39; A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe–XIVe siècle)*, vol. II (Paris 1976), 123, no. 123, pl. XCIV.

[19] They are attributed to the Iaroslavian school of painting, S. I. Maslenitsyn, *Jaroslavian Icon-Painting* (Moscow 1973), 14–15, pls. 11, 12 (1314), 13, 14 (1327), 15 (1327). In the examples in pls. 11 and 15, the Virgin is presented half-length holding the child as if he was seated on her arm. Closer to the original iconography is the example in pl. 13, although the Virgin is seated on a throne. For a refutation of the arguments for a possible Occidental or Georgian origin of this iconography, see V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967), 276, 308, 332 n., 345 n. (with previous bibliography); Grabar, "Vierge de tendresse" (as in note 2), 28 n. 18. The occurrence of this type among icons related to metropolitan art (the Sinai icon, San Marco relief, and the Byzantine Museum's Eleousa) makes the previous hypothesis no longer valid.

[20] The original painting has been restored. For a bibliography of this icon, see Lazarev, *Storia* (as in note 19), 204, 257 n.; K. Weitzmann, *The Icon: Holy Images, Sixth to Fourteenth Century* (New York and London 1978), 80, pl. 21. For an accurate interpretation of the diffusion of this iconography in Russia, see Babić, "Epithètes" (as in note 7); 265ff.

[21] Petricioli, "Icône de la Vierge" (as in note 17), fig. 2, proposes a later date.

[22] N. P. Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (St. Petersburg 1915), vol. II, fig. 222.

[23] Two lead seals of the bishop Nikolaos of the second half of the twelfth century and one of Michael Choniates from beginning of the thirteenth century; V. Laurent, *Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, vol. V (Paris 1963), 450–452, 453, nos. 604–605, 607, pl. 82. See also Kondakov, *Ikonografiia* (as in note 22), vol. II, 382, fig. 221 (Virgin Ἀθηναιώτισσα).

The symmetry of the imposing group of the Virgin and child, the vivid, spontaneous movement of the child and the delicate rendering of his garments, the chromatic harmony of the dark-toned maphorion against the gold ground and the dense chrysography on Christ's garments, the deep expressiveness of the figures, and the technical excellence of the execution reveal the work of a great master and are typical of the most outstanding examples of art of the second decade of the fourteenth century. There is no precise parallel for this icon, but the powerful figure of the Virgin could be compared to some representations of the Virgin in the Kariye mosaics and wall paintings.[24] Furthermore, it displays an affinity with the most important wall paintings of Thessalonike and Veroia. The soft modeling of the flesh with highlighting of partial volumes imbues the figures with an expressive melancholy recalling some figures in the wall paintings of Saint Nicholas Orphanos in Thessalonike and the church of Christ in Veroia.[25] Further similarities may be seen in an icon of the Hodegetria from Veroia,[26] in particular the rendering of the child's high forehead, although the modeling of the flesh is flatter.

Another icon from Thessalonike in the Byzantine Museum, with Christ Pantokrator,[27] displays some interesting similarities of technique with the Eleousa icon. The painterly modeling of the flesh, based on similar dark olive green tones, indicates that it is from the same milieu as the Eleousa, although the brush technique is stronger, revealing the hand of a different artist. Physicochemical research has proved that the two icons used a similar number and quality of pigments for the modeling of the flesh.[28] The relationship of these two icons could be extended to include the rendering of the haloes in relief, although that in the icon of Christ is in gesso and was originally decorated. These observations may point to a common place of execution for both icons.

The raised border, which is carved in the wood panel of the Byzantine Museum Eleousa, represents a significant landmark in the artistic production of northern Greece, as indicated by a significant number of icons from Kastoria and Veroia.[29] Moreover, relief icons painted on wood are found in a wide region that includes western Macedonia, Thrace, and Crimea.[30] The use of the raised halo was also widespread in fourteenth-century icon painting. In the well-known icon of Christ, inscribed "the Wisdom of God," in the Byzantine Museum, from Hagia Sophia in Thessalonike, the halo is painted in chiaroscuro technique to simulate a raised one.[31] Raised haloes were used also in Cypriot icons, but they differ from those of the Eleousa icon in technique and decoration: they were formed with gesso and decorated with floral motifs.[32]

The plain surface of the raised haloes and the absence of any ornamentation in the Byzantine Museum panel, as well as the carved wood of both the haloes and the frame, could indicate that the artist was acquainted with the techniques of wood carving in an atelier producing icons in relief. These features could support the stylistic observations assigning the icon to a northern Greek workshop of the second decade of the fourteenth century. The large size of the panel suggests that it was originally painted for an iconostasis, as a despotic icon, paired with an unknown icon of Christ.

The provenance of this icon, a church in Thessalonike, may be considered a valuable clue to the place of its execution, since it does not contradict the results of our iconographic and stylistic examination. Moreover, Thessalonike was an important artistic center in which wall paintings and icons of excellent quality were produced, often reflecting close contact with the art of Constantinople.[33] The Byzantine Museum Eleousa can be added to those works because of its explicit iconographic allusion to a Constantinopolitan icon, its fine technique, and, above all, the excellent quality of its style.

University of Ioannina, Greece

[24] Underwood, *Kariye Djami* (as in note 12), vol. II, 329, no. 187; vol. III, 487, no. 249.

[25] A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης (Athens 1964), pl. 14, fig. 26; pl. 35, fig. 64; pl. 42, fig. 80; pl. 86, fig. 170; pl. 92, figs. 183, 184. See also A. Tsitouridou, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφική τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Θεσσαλονίκη (Ἐπιστημονική Ἐπετήρις Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, Παράρτημα 20) (Thessalonike 1978), 196ff.; S. Pelekanidis, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος (Athens 1973), pls. X, XVI.

[26] *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, exhib. cat., Byzantine Museum, Athens and Walters Art Gallery, Baltimore (Athens 1988), 91, no. 16, 180 with bibliography (Th. Papazotos).

[27] The nimbus is heavily damaged and only traces of the initial decoration are left on the ground, M. Chatzidakis, "Χρονικά," Ἀρχ.Δελτ. 18 (1963 [1965]), 9, figs. 5:a, b; Chatzidakis et al., "Συμβολή" (as in note 1), fig. 15.

[28] Chatzidakis et al., "Συμβολή" (as in note 1), 232.

[29] See, for example, *Holy Image* (as in note 26), nos. 12, 15, 16, 23, 28, 30–38.

[30] Among the well-known examples is the St. George icon from Kastoria in the Byzantine Museum of Athens, Weitzmann, *The Icon* (as in note 20), 109, pl. 35. On this subject in general, see G. Soteriou, "La sculpture sur bois dans l'art byzantin," in *Mélanges Charles Diehl*, vol. II (Paris 1930), 178ff.; Lange, *Reliefikone* (as in note 18), 121ff.; Grabar, *Sculptures* (as in note 18), 156. For the Crimea icon, see A. Bank, *L'art byzantin* (Leningrad 1977), 322, figs. 266–268 (with bibliography). For an icon of the Virgin from Alexandroupolis, Thrace, see Ch. Pennas, "Ξυλόγλυπτη βυζαντινή εἰκόνα Ὁδηγήτριας ἀπό τήν Ἀλεξανδρούπολη," in Ἀφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη (Μακεδονικά, Παράρτημα 5) (Thessalonike 1983), 397–405, pls. 1, 2, 3:a.

[31] *Holy Image* (as in note 26), no. 30, with bibliography (N. Chatzidakis).

[32] D. Talbot-Rice, "Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds," *JÖB* 21 (1972), 269ff.

[33] See M. Chatzidakis, "Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle," in *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, Bucarest, 6–12 septembre 1971*, vol. I (Bucarest 1974), 159–162; D. Mouriki, "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century," in *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium Gračanica, 1973* (Belgrade 1978), 58–70, esp. 78ff. See also *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des Rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1985* (Académie serbe des sciences et des arts, Institut des études balcaniques, éditions spéciales 31) (Belgrade 1987).

1. Athens, Byzantine Museum, icon of the Virgin Eleousa

2. Detail of Fig. 1

3. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon, detail. Virgin of the Eleousa type, inscribed Βλαχερνίτισσα

The Kahn and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece?*

JAROSLAV FOLDA

WHEN Bernard Berenson first studied the Kahn and Mellon Madonnas (Figs. 1 and 2) in 1921, shortly after they had appeared on the art market in Madrid in 1912, he was faced with a dilemma in attempting to identify their artistic origin and date.[1] Instinctively perceiving their high quality and also clearly realizing from their Byzantine style that they were not Italian, he attributed them to a Greek artist working in Constantinople. He was, however, forced to date them to ca. 1200, over half a century earlier than we think them to be today, because of the lack of any known thirteenth-century paintings from Constantinople at that time. During the scholarly debate up to World War II, few scholars accepted Berenson's bold idea, most preferring to call them Italo-Byzantine and to see Italy, especially Sicily in the 1200s, as the origin of these works.[2]

It was the pioneering article of Kurt Weitzmann in 1944, introducing the notion of thirteenth-century manuscript painting in Constantinople during the Latin occupation, that helped to reshape scholarly thinking about the eastern Mediterranean artistic world after 1204.[3] Although Weitzmann himself never wrote on these Madonnas, he opened the way for a distinguished colleague, Otto Demus, to research and present in 1958 what was until the 1980s the standard opinion on the Kahn and Mellon Madonnas.[4] In the context of his studies on the origin of Palaiologan painting in the thirteenth century, Demus argued that they were comparable in style to the Deesis mosaic in the south gallery of Hagia Sophia (Fig. 10) and that they were done by a Byzantine artist in Constantinople in the mid-thirteenth century.

If Weitzmann's scholarship has been instrumental in making possible the reexamination of these paintings vis à vis Constantinople in the thirteenth century, and if Demus has presented compelling Byzantine artistic *comparanda* for these works that remain valid components of the scholarly debate, what new light has been shed on these Madonnas in the meantime, and what can we say about their artistic origin, date, and function?

The Kahn and Mellon Madonnas are two of the most famous and memorable early paintings in the collection of the National Gallery of Art in Washington, D.C. Located today in Gallery 1 of the West Building, they strike a strongly Byzantine iconic note in the midst of the Italian panel paintings and altarpieces with which they hang. But are they indeed Byzantine and are they in fact icons?

The Kahn Madonna (Fig. 1) is the larger of the two panel paintings. Her outer garment is characteristically dark blue and her tunic a rich plum color. She and the Christ child sit on a straight-backed wooden throne. The painting came as a gift from the Otto Kahn Collection to the National Gallery in 1949.[5]

The Mellon Madonna (Fig. 2) wears a voluminous

* The research for this study was begun while I was appointed Ailsa Mellon Bruce Senior Visiting Fellow in the summer of 1986 at the Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art in Washington, D.C. My thanks to Henry Millon for the hospitality of the Center and to David Alan Brown and Ann Hoenigswald for facilitating my work in every way at the National Gallery.

A number of colleagues have commented on hypotheses argued in this paper. I would like to thank Hugo Buchthal, Robert Nelson, and Rebecca Corrie for sharing their views on the problems addressed here.

[1] B. Berenson, "Due dipinti del decimosecondo secolo venuti da Costantinopoli," *Dedalo* 2 (1921), 284–304; translated and republished as "Two Twelfth-Century Paintings from Constantinople," in idem, *Studies in Medieval Painting* (New Haven 1930; reprint New York 1975), 1–16.

[2] V. Lasareff, "Early Italo-Byzantine Painting in Sicily," *Burlington Magazine* 63 (1933), 279–283, is the most important spokesman for this view, reiterated in his later publications and most recently expressed by P. L. de Castris, "Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione," in *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, vol. II (Milan 1986), 463.

[3] K. Weitzmann, "Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest," *GBA* 86 (1944), 193–214, reprinted in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. Kessler (Chicago 1971), 314–334.

[4] O. Demus, "Zwei konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts," *JÖBG* 7 (1958), 87–104. See also idem, "Die Enstehung des Palaeologanstils in der Malerei," in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, vol. IV/2 (Munich 1958), 54–55. Demus reiterated this view in *Byzantine Art and the West* (New York 1970), 216, 218.

[5] National Gallery of Art, nos. 1048 and 1949.7.1; F. R. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings* (Washington, D.C. 1979), vol. I, 96–99.

outer garment which is cherry red, an unusual color choice, and her tunic is a bright medium blue. The wooden throne on which she sits holding the child has a circular shape with a round back, also unusual. This panel, formerly in the collection of Carl Hamilton, was given in 1937 to the National Gallery as part of the Andrew Mellon Collection.[6]

It is obvious that these Madonnas, holding the blessing Jesus and accompanied by two half-length angels in medallions, are closely related to each other. Iconographically, for example, both are images of the imperial Virgin Hodegetria enthroned full length against a gold ground. Stylistically, they reflect a strong Byzantine tradition in the softly painted faces and hands bathed in shadow, the voluminous and complex draperies, and the hieratically composed groups with the Virgin seated upright on the central axis.

Closer inspection, however, reveals more differences than similarities between the two. The contrast between the two thrones, though clear, goes beyond their shapes to their positions relative to the onlooker and to the way one throne closes off the gold ground while the other is encompassed, and, to some extent, dematerialized by the gold ground shining through it. Other less obvious differences are in the poses of the Virgin's lower body, the direction of her glance, the relationship of the child to her, and the handling of the chrysography. In the Kahn Madonna the system of golden highlights is consistent with each figure; in the Mellon Madonna, however, there seem to be at least two sources of supernatural light for the Virgin and additional sources for the child and the footstool.

Scrutiny of the technique and condition of the two paintings reveals still further differences, as the studies of Hans Belting and Ann Hoenigswald have shown.[7] In the Kahn Madonna, x-rays reveal that typical Byzantine procedures were followed. Underneath the painted surface is a ground layer of thin fabric glued directly to the wood that covers both the flat panels and the frame in one unbroken continuum. The handling of the actual painting of the figures shows characteristics no less Byzantine: in the execution of the faces of Mary and Jesus, the artist started with green underpaint on the gesso surface and built up the flesh tones in many layers. In the Mellon Madonna, thin fabric was also used over the panels, but the panels have been cut down, probably very slightly, at the top and bottom, and the frame is detached, possibly because of damage; the current modern frame was provided by the National Gallery of Art. Moreover, while the artist attempted in painting on the gesso ground to achieve the same effect as seen in the Kahn Madonna, he mixed the paint before applying it and did not build it up in layers. The result is a harsher contrast of light and dark than in the Kahn Madonna and a loss of some of that work's softness and chromatic richness. Finally, even the wood is different: in the Kahn Madonna the three flat panels are poplar and the frame is fir; in the Mellon Madonna the two flat panels are linden or basswood.[8]

The condition of the two works is dramatically different: that of the Kahn Madonna is excellent; the Mellon Madonna was heavily restored in 1928–1929 before being sold by Lord Duveen to Andrew Mellon. In particular, the entire gold ground and the haloes of the Virgin and Jesus were replaced. Moreover, their faces and heads were repainted and the gold highlighting was redone where it was flaked or faded. The restorer who worked for Duveen very carefully followed the original scheme of the chrysography, but a pre-restoration photograph (Fig. 3) shows that there was no tooled decoration of the haloes prior to 1928. In fact, the restorer may have used the Kahn Madonna as a general model for the tooling and the chrysography—at least we know that the Kahn Madonna was in New York at the time the Mellon Madonna was being restored there.

From these observations it appears that the Kahn Madonna is the more purely Byzantine painting, with canonical Byzantine technique being followed to produce a large and monumental icon. Although it has a few so-called Western features, such as the blessing gesture of Christ, the stippled haloes of Christ and the Virgin, and, some scholars say, even the openwork straight-backed chair throne, its essential Byzantine character is undeniable.

The artist of the Mellon Madonna was also interested in Byzantine icon painting, but unlike the Kahn Madonna Master, he did not follow canonical Byzantine technique and style. Thus, as Belting has persuasively argued, it appears that the panels are by different artists.[9] Moreover, the different iconographic choices of colors, thrones, and the poses of the figures, and the

[6] National Gallery of Art, nos. 1 and 1937.1.1; ibid., 96–99.

[7] H. Belting, "The 'Byzantine' Madonnas: New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio," *Studies in the History of Art* 12 (1982), 7–22; A. Hoenigswald, "The 'Byzantine' Madonnas: Technical Investigation," ibid., 25–31.

[8] Analysis Reports of Panels 1949.7.1 and 1937.1.1., by M. R. Palmer and G. W. Carriveau, 24 and 26 December 1985, respectively, in the National Gallery of Art curatorial files.

One technical problem that has not yet been addressed is the existence of the original nails in the frame of the Kahn Madonna. X-rays show their presence; imbedded in the wood, they form a kind of sealed archaeological locus awaiting investigation.

[9] Belting, "'Byzantine' Madonnas" (as in note 7), 7ff. Already in the 1930s the idea of different artists for these panels had surfaced. See, for example, R. Fry, "Mr. Berenson on Medieval Painting," *Burlington Magazine* 58 (1931), 245–246; Lasareff, "Early Italo-Byzantine Painting" (as in note 2), 283 n. 12; or P. d'Ancona, *Les primitifs italiens du XIe au XIIIe siècle* (Paris 1935), 46–47. However, Belting is the first to pursue the distinction in conjunction with the findings on materials and techniques by a professional conservator.

much smaller size of the Mellon Madonna all suggest a different patron and a different function.

These considerations immediately raise again the questions of where and when the panels were done. Belting has given some interesting answers, which I shall summarize here without going into detail. First, he maintains that the Kahn and Mellon Madonnas occupy a special place in the development of panel painting in relation to the Italian duecento, what he calls the *lingua franca* as distinct from the *maniera greca*.[10] By this he means that these works belong to the Mediterranean tradition of painting with its full understanding of the Byzantine style, as opposed to the earlier formulaic attempts to emulate Greek icons from a greater cultural and geographic distance. Second, Belting argues in great detail that the two panels were done by different painters, one Byzantine (the Kahn Madonna Master), the other Italian (the Mellon Madonna Master, who may have worked in the region of Pisa).[11] Third, central to Belting's interpretation is his analysis of the conditions under which the Kahn and Mellon Madonnas were painted, which leads him to argue that they were both done in Tuscany.[12] Thus Belting apparently accepts the idea of Constantinopolitan origins for the Kahn Madonna artist, but states that, while he may have been Greek, he painted the Kahn Madonna in Italy. Meanwhile he affirms the likelihood that the Mellon Madonna Master imitated a work like the Kahn Madonna and may even have known the Kahn Madonna itself.

In my opinion there can be no doubt that Belting is correct in differentiating the hands of two painters. I also accept the hypothesis that the Kahn Madonna Master was Byzantine and the Mellon Madonna Master was probably Italian. However, the difficult problem of where these artists worked is still not clear and merits further discussion.

If we ask the question: "To which more or less contemporary works are the Kahn and Mellon Madonnas most closely related?" it seems significant that the Hagia Sophia Deesis Virgin (Fig. 10) embodies, even in the mosaic medium, in contrast to Duccio's Rucellai Madonna, the formal handling, painterly softness, and sensitive dignity of the Byzantine concept of the Virgin seen in the two Washington panels, as Demus first observed in 1958. Moreover, now that we know, thanks to Robin Cormack and Belting, that the attribution of the provenance of these panels to Calahorra, Spain is incorrect, we no longer need to explain these paintings in a Western setting.[13] As a result we are, it seems, freed, even compelled, to consider a paradigm of the same issues that Belting raised, but in an Eastern context: let us begin to reread each panel "as a document which provides enough information to explain the conditions which helped to shape its composite character and unusual appearance."[14] Constantinople is obviously the central possibility, but there are also other key centers like Cyprus or even Saint-Jean d'Acre. Byzantine-inspired painting flourished in these centers in the mid- and late thirteenth century and the artistic crosscurrents of Byzantium, Italy, and the Crusader States could there interact and interpenetrate. There both Byzantine and Italian artists would be found together, and patrons and clients from the important Italian maritime merchant cities such as Venice, Genoa, and Pisa would be numerous and available. In particular, in this context we have evidence of Byzantine-trained and Byzantine-inspired artists who employed the so-called Western elements found in the Washington panels.

From this perspective, I submit that the "Western" features noted in the Kahn Madonna (Fig. 1) can more reasonably be accounted for under "Eastern" circumstances. Thus the "Latin" blessing gesture of Christ can be seen as one of the typical iconographic modifications made for a patron, as in Crusader icons.[15] The straight-backed, openwork, carpentered throne is more controversial. Although there can be no doubt that such thrones are characteristic of late duecento Italian painting, as seen in the St. Anne Altarpiece and the Virgin and Child Enthroned (Fig. 4) by the Master of San Martino, both ca. 1290, they differ in color, design, and decorative repertory.[16] Moreover, Rebecca Corrie has argued that such chair thrones originated in Byzantium in the eleventh century, and there are important Byzantine examples contemporary with the Kahn Madonna that reflect the sources on which this artist could have drawn.[17] One example is from St. Catherine's, Mount

[10] H. Belting, "Introduction," in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna, 1979*, vol. II (Bologna 1982), 3–5.

[11] Belting, "'Byzantine' Madonnas" (as in note 7), 11–18.

[12] Ibid. Belting maintains this position in his latest published comments in *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich 1990), 414, 417, 420.

[13] Belting, "'Byzantine' Madonnas" (as in note 7), 7, reported from the findings of Robin Cormack in the notes of E. B. Garrison on file in the Courtauld Institute in London. The most conspicuous recent attempt to relate the two Madonnas to their alleged Western provenance was the article by the late J. Stubblebine, "Two Byzantine Madonnas from Calahorra Spain," *ArtB* 48 (1966), 379–381.

[14] Belting, "'Byzantine' Madonnas" (as in note 7), 12.

[15] Consider the two Hodegetria icons from St. Catherine's, Mount Sinai published by K. Weitzmann, "Icon Painting in the Crusader Kingdom," *DOP* 20 (1966), 81–82, figs. 66, 67, reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 355–356, figs. 66, 67.

[16] E. Carli, *Pittura medievale pisana* (Milan 1958), 58–59, pls. 86–89. A color reproduction of the Virgin and child panel (which was in restoration for years) is published in *La pittura in Italia* (as in note 2), vol. I, 240, pl. 364.

[17] R. Corrie, "Tuscan Madonnas and Byzantine Masters," in *Abstracts and Program Statements for Art History Sessions, 73rd Annual Meeting, College Art Association of America, February 14–16, 1985* (Los Angeles 1985), 46. I am indebted to Dr. Corrie for giving me a copy of the full typescript of her paper.

Sinai, MS. gr. 61 (Fig. 5), dated not later than 1274; a simpler, earlier Crusader version is found in the Riccardiana Psalter, ca. 1235.[18]

Other so-called Western features seem to be no less Byzantine. The whole discussion of the gesture of the Virgin Hodegetria lightly touching the knee of Jesus seems in effect to reverse the circumstances we would expect. No well-trained Byzantine artist would have needed to see Duccio's Rucellai Madonna of 1285 or any other Western example for this idea, since the motif existed in the Byzantine East from the pre-iconoclastic period.[19]

A much more problematic aspect of the Kahn Madonna is the tooling of the halo, for which no obvious Eastern parallels spring to mind. However, Frinta, speaking in 1983 in Vienna, observed: "To maintain that the Byzantine artists did not use the incised/stippled technique and thus that the usage is tied to the Tuscan instances is just about as persuasive as to propose the contrary. I, for one, am inclined to see looming behind many startling features in Italian painting specific works of Byzantine art which are lost today."[20] Even if we agree with Belting and Frinta that the stippled technique is of thirteenth-century Pisano/Lucchese origin, it is precisely the kind of element that a patron could easily request elsewhere, even in the Near East, if the artist offered the possibility of doing it. Furthermore, in the Near East at this time, we know that artists of icons in Cyprus and at St. Catherine's were experimenting with various kinds of decorated haloes.[21]

In sum, given the substantially Byzantine character of this panel, it is unclear why, without much more explicit evidence, we should interpret the Kahn Madonna as being painted in Italy under the influence of Tuscan painting. Here we seem to be dealing with a Byzantine artist in Constantinople whose patron who was interested in the special features noted. This conclusion is not really surprising, since the Kahn Madonna is universally recognized as being thoroughly Byzantine in concept and execution.

The Mellon Madonna (Fig. 2), however, is clearly a different case and the issue of its context will prove to be more revealing. The Mellon Madonna Master, in contrast to the Kahn Madonna Master, introduced some important changes. The throne is perhaps the most obvious and problematic change. But as Lazarev, Stubblebine, and Corrie have argued, this type of massive furniture derived from Byzantine sources.[22] Despite the curious articulation of its interior decoration, handled somewhat as if it were part of a hanging cloth rather than woodwork and gold paint, this striking object is surely not a transformed version of the straight-backed chair throne seen in the Kahn Madonna or elsewhere in Tuscan painting of ca. 1250–1300. The Mellon Madonna Master must have seen a Byzantine example such as that in Paris, Bibl. Nat., MS. gr. 54, fol. 176r (Fig. 6), dating to the 1280s.[23] It thus seems improbable that Tuscany (or the Kahn Madonna) was the direct source for the Mellon Madonna; instead, this throne type seems better understood in the Byzantine ambiente of one of our proposed eastern Mediterranean centers.

A similarly conspicuous change in the Mellon Madonna is the red and blue color scheme of the Virgin's garments. Traditionally the Virgin is represented in Byzantine icons in dark blue or purple, as in the Kahn Madonna, whereas St. Anne, the mother of the Virgin, among others (including Eve and St. Marina), is depicted in a bright red maphorion. Thus, when Tuscan painters of the duecento looked to standard Byzantine sources, they almost invariably chose dark blue for Mary and red for St. Anne.[24] For the Mellon Madonna Master

[18] For the Sinai illustration (fol. 256v), see H. Belting, *Das illuminierte Buch in der späthyzantinischen Gesellschaft* (Heidelberg 1970), 50, pl. XIII, fig. 19. For the Riccardiana Psalter image (fol. 36r), see H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford 1957), 39ff., pl. 52b.

[19] Stubblebine, "Two Byzantine Madonnas" (as in note 13), 380, proposed that Duccio's Rucellai Madonna influenced these two Madonnas on this iconographic point. In fact, however, the Early Byzantine apse mosaic in the church at Kiti on Cyprus shows this motif (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* [Turin 1967], 74, 98 n. 18, fig. 52). For the Middle Byzantine period Lazarev has published an example in ivory, one wing of the Chambery diptych: V. Lasareff, "Studies in the Iconography of the Virgin," *ArtB* 20 (1938), 63–65, fig. 43.

[20] M. J. Frinta, "The Decoration of the Gilded Surfaces in Panel Painting around 1300," in *Europäische Kunst um 1300, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (CIHA), Wien, 1983*, vol. VI (Vienna 1986), 72.

[21] See D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus," *The Griffon*, n.s., 1–2 (1985–1986), 29–33; eadem, "A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens," *DOP* 41 (1987), 413 and n. 34; M. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West," *Gesta* 20 (1981), 333ff., with references to Crusader examples on 335–337. None of these is stippled; however, Frinta refers to earlier use of stippling on Byzantine icons: see "Gilded Surfaces" (as in note 20), 72 and n. 12.

[22] Lasareff, "Early Italo-Byzantine Painting" (as in note 2), 280–284; Stubblebine, "Two Byzantine Madonnas" (as in note 13), 380 (N.B. It is Paris, Bibl. Nat., MS. gr. 54, not Coislin gr. 54 that he refers to); Corrie, "Tuscan Madonnas" (as in note 17), 46.

It is interesting that we also see later reflections of this type of throne in icons at St. Catherine's, Mount Sinai. See G. and M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Athens 1956-58), vol. I, 22, no. 222, fig. 222 (Enthroned Virgin Hodegetria, ca. fourteenth century); vol. II, 195–196.

[23] On Paris, MS. gr. 54 and the image of the round-backed throne on fol. 176r, see K. Maxwell, "Paris, Bibliothèque Nationale, Codex Grec 54: An Analysis of the Text and Miniatures," Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1986, 130–131. She refers to a host of other examples after 1300.

It is interesting to note a flattened-out Crusader version of this type of throne in the British Library *Histoire Universelle*, dated ca. 1285, Add. MS. 15268, fol. 16r (King Ninus enthroned); see Buchthal, *Miniature Painting* (as in note 18), pl. 87.

[24] See, e.g., the works of the San Martino Master cited above in note 16, where the Virgin (Fig. 4) is in dark blue and St. Anne, in bright red.

the introduction of bright red and medium blue may have been specified by the patron, but whatever the reason, the color combination would not have arisen from looking at Tuscan Madonnas. In fact, it would have been much more likely in the eastern Mediterranean where the variant use of red and blue can be found for Mary in the thirteenth century, perhaps under the influence of Western medieval art north of the Alps. For example, the Virgin is shown wearing bright red in Constantinopolitan icons, and a darker red and blue on the wings of a Crusader triptych; however, the most important examples of the red and blue seen on the Mellon Madonna are in Cypriot paintings.[25] In particular, consider the Virgin from the church of Moutoullas (1280).[26] Perhaps the Virgin Kykkotissa from Sinai (ca. 1280) wearing her special bright red veil is also somehow related to this phenomenon.[27] In sum, here again when explaining the Mellon Madonna Master's choice of color, an eastern Mediterranean rather than a Tuscan location seems more reasonable.

I would like to comment on one additional detail in regard to color. A striking and appealing aspect of both paintings is the use of Byzantine-style medallions with angels, and one notable feature they have in common is a red background. Such red backgrounds in medallions, which occasionally appear in Constantinopolitan icons such as the Hodegetria mosaic icon from Sinai (ca. 1200),[28] are found frequently in Cyprus. Consider the medallion of the Christ Pantokrator from Lagoudera (1192), and the use of red backgrounds in frescoes elsewhere in Cyprus, especially at Moutoullas (1280), as Doula Mouriki and Susan Young have pointed out.[29]

There are other points of technique (e.g., the use of incision), Morellian details of style (e.g., the painting of the irises, pupils, and whites of the eyes), and iconography (e.g., the costume of the child) that differentiate these two Madonnas, which may also help eventually to identify the centers in which their artists worked. At this time I do not wish to address any further the problem of the exact place of origin of these works. More research needs to be done on the issues of Byzantine icon painting, Italian panel painting, and the *lingua franca* in the Mediterranean world of 1250–1300. Moreover, major works to which these Madonnas are related need to be fully studied, in particular the Virgin of the Deesis mosaic in Constantinople (Fig. 10) and the Pushkin Madonna in Moscow.

From this discussion, I propose the following points: (1) The Kahn Madonna is essentially Byzantine, with incidental variations introduced presumably to satisfy a particular patron in Constantinople, while the Mellon Madonna was painted by a different artist, possibly Italian, and has additional unusual features reflecting a different patron as well as location. (2) Given what we know of painting in Italy and the Mediterranean from about 1250 to 1291, neither the throne nor the unusual color scheme of the Mellon Madonna finds a home in Tuscany, whether Pisa or elsewhere. (3) Finally, localizing these paintings in the eastern Mediterranean does not eliminate the possibility that they had an impact on Italian art, even in Tuscany, e.g., in Pisa and Siena, a problem we cannot pursue here.

Finally, I wish to address briefly the issue of function. Viewing the two Madonnas hanging next to each other in the National Gallery, it is evident that the Kahn Madonna (1.23 × .72 m) is nearly twice as large as the Mellon Madonna (.84 × .53 m). These differing sizes and the survival of the Kahn Madonna's original frame suggest separate functions for these works as religious images.

I have already indicated certain characteristics of the Kahn Madonna that are typical of icons; its rectangular shape is also important. But if it were made to be an icon, it must have been a very large and important one, an individual, self-contained holy image for an icon stand (proskynetarian) or a special chapel.[30] Such large icons are known from representations in Byzantine art, for example, in the church of the Trinity at Sopoćani (after 1256). On the wall of the southwest chapel in the narthex is a fresco depicting a procession in which a large icon appears (Fig. 7), whose size relative to the clergy would be quite comparable to that of the Kahn Madonna.[31] Such considerations suggest that the Kahn

---

This altarpiece of the Virgin and child is interesting because under her dark blue outer garment she wears a bright red long-sleeved tunic.

[25] See K. Weitzmann, "The Icons of Constantinople," in *The Icon*, ed. K. Weitzmann et al. (New York 1982), 20, 66 (upper right), where the full-length enthroned Virgin Hodegetria wears bright red as well as a darker burgundy red as part of her outer garment. See also K. Weitzmann, "Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai," *ArtB* 45 (1963), 185–190, reprinted in *Studies at Sinai* (as in note 15), 297–302, who compares the Constantinopolitan icon and the Crusader triptych.

[26] See D. Mouriki, "The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus," in *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, ed. I. Hutter (Vienna 1984), 169–213, esp. 189–190, 203, pl. LXXIV, fig. 7.

[27] See Weitzmann, "Icon Painting in the Crusader Kingdom" (as in note 15), 66–69.

[28] See Weitzmann, "Icons of Constantinople" (as in note 25), 20, 64 lower.

[29] For Lagoudera, see A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (London 1985), frontispiece and 159, and the forthcoming study by David Winfield; on Moutoullas, see Mouriki, "Moutoullas" (as in note 26), 203–205; and S. H. Young, "Byzantine Painting in Cyprus during the Early Lusignan Period," Ph.D. dissertation, Pennsylvania State University, 1983, 294–295.

[30] K. Weitzmann, *The Saint Peter Icon of Dumbarton Oaks* (Washington, D.C. 1983), 31, 33, discusses "The Function and Display of Icons." See also his remarks on these matters in "Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 12 (1984), 63ff.

[31] See R. Hamann-Mac Lean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert* (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, vols.

Madonna was meant to be used as an icon, surely not as an altarpiece, given the content of its painting.

The case of the Mellon Madonna, which is slightly more than half the size of the Kahn Madonna, is somewhat different. The special features of the panel, including the frontal poses and the Virgin's glance to the right, suggest that this work was the left side of a diptych, the right side of which would typically have contained a Crucifixion. Granted it would have been a rather large diptych, in contrast to the Ryerson diptych, shown here for comparison (Figs. 8 and 9), a work possibly done in Venice or the Crusader States, ca. 1275/1280, which is less than half the size of the Mellon Madonna. Nonetheless, the Mellon Madonna, considered as one wing, falls comfortably within the range of sizes of fifteen extant thirteenth-century diptychs studied by Wolfgang Kermer in a work published in 1967.[32] Given the loss of its frame and the uncertainty of the exact original size of the Mellon Madonna, we cannot be sure that this panel was not intended for some other use. However, the loss of the frame may be due precisely to damage from the metal hinges that would have been used to join the two wings, and so it is very possible that the Mellon Madonna was made to function as part of a large and magnificent diptych.

In conclusion, may I refocus your attention on three main points. First, the Washington panels, probably done in the second half of the thirteenth century, both clearly reflect the tradition of Byzantine icon painting in concept, style, iconography, and technique. Second, in view of the stronger interrelationships between these two panels and painting in the eastern Mediterranean at this time, it seems more likely that these paintings originated in icon ateliers: the Kahn Madonna executed by a Greek in Constantinople in the third quarter of the thirteenth century, the Mellon Madonna possibly done by an Italian somewhat later, ca. 1275–1280, in a different and as yet undetermined Levantine location. Third, the extant physical configuration of these works, considered in conjunction with the content of the paintings, seems to indicate that both were intended to function as icons, albeit in different roles: the Kahn Madonna as a large, self-contained icon for special circumstances, the Mellon Madonna as one wing of a large diptych for private or public use. In sum, although many questions about these Madonnas remain, we can most fruitfully pursue our research in the context of icon painting in the Levant between ca. 1260 and 1280.

Finally, in view of the impressive quality of these panels, their large if differing sizes, the variations they offer on the basic theme of the Byzantine Hodegetria, and the memorable impact they have had on people since they were painted, it is not surprising that these Madonnas have been prized and protected over the years. Now that their fictitious Spanish provenance has been discarded, we may wonder anew where they were safeguarded from the thirteenth century until the time they came on the Madrid art market just before World War I. In light of recent events, in which important thirteenth-century paintings on Cyprus have come to the attention of art historians—e.g., the Lysi frescoes and certain icons from Moutoullas and Pedoulas—Cyprus would hardly be a surprising location.[33] In any case, these Madonnas rank among the most mysterious of extant medieval paintings, and elusive and subtle as they are, they continue to yield their secrets only very gradually.

The University of North Carolina

3–5, Bildband) (Giessen 1963), 26, pl. 132, plan 17:a (narthex-south parekklesion: the translation of the body of Stefan Nemanja). See also the Akathistos illustrations with similarly large icons: T. Velmans, "Une illustration inédite de l'acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance," *CahArch* 22 (1972), 154–156, figs. 27–29.

[32] W. Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei* (dissertation, University of Tübingen) (Dusseldorf 1967), e.g., 11–28, pls. 10–26, and passim. On the Ryerson diptych, see 70–71, pls. 88–89; also see the comments of Frinta, "Gilded Adornment" (as in note 21), 335–336.

[33] On the frescoes of Lysi, see A. Weyl Carr and L. J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus* (Austin 1991); for the Cypriot icons, see Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting" (as in note 21); and eadem, "Icons from the Twelfth to Thirteenth Century," in *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catharine*, ed. K. A. Manafis (Athens 1991), 116–120.

1. Washington, D.C., National Gallery of Art, the Kahn Madonna. Enthroned Madonna and child

2. Washington, D.C., National Gallery of Art, the Mellon Madonna. Madonna and child on a curved throne

3. Washington, D.C., National Gallery of Art, the Mellon Madonna before restoration (1928). Duveen negative no. 201

4. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Master of San Martino, Virgin and Child Enthroned

5. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, MS. gr. 61, fol. 256v. Virgin and child enthroned

7. Sopoćani, church of the Trinity, narthex. Translation of the body of Stefan Nemanja

6. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. gr. 54, fol. 176r. Annunciation with the Virgin enthroned

8. Chicago, Art Institute, Ryerson diptych, left wing. Virgin enthroned

9. Chicago, Art Institute, Ryerson diptych, right wing. Crucifixion

10. Istanbul, Hagia Sophia, south gallery, Deesis mosaic, detail. Head of the Virgin

A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered*

THALIA GOUMA-PETERSON

THE ICON of St. Nicholas in the Menil Collection (Fig. 1) belongs to an iconographic type that existed in Byzantine painting since at least the tenth century. Two early examples are a mosaic in the katholikon of the monastery of Hosios Loukas, in Phokis, Greece, ca. 980–1000, and a portable icon at the monastery of St. Catherine at Mount Sinai, ca. 1000.[1] By the late twelfth century both half-length portrait and full-length versions of the saint's image had become canonical and continued to be represented throughout Byzantine and post-Byzantine painting. Both types were sometimes framed by scenes of the saint's life.[2]

In the half-length images, which by the late twelfth century had become especially popular, St. Nicholas is shown as an elderly ascetic with a high forehead, sparse white hair, and a short, round, parted white beard, the hair and beard forming a frame around his face. He usually wears a purple phelonion (chasuble) and a white omophorion (pallium) with large gold or black crosses, makes a blessing gesture with his right hand, and holds the closed Gospel book with his left. In some icons he is flanked by small busts of Christ (left) and the Virgin (right) who hand him, respectively, the Gospel book and omophorion (the insignia of his office). These busts may allude to the saint's presence at the Council of Nicaea in 325.[3] Such divine acknowledgment of St. Nicholas's office and, presumably, of the correctness of his beliefs, is, in many of his portraits, a visual expression of the great esteem enjoyed by this otherwise fairly obscure saint, who, unlike the other early church fathers, did not leave a body of writing. This esteem is further manifested in the importance accorded to his image in Byzantine church decoration. In the church of the Dormition of the Virgin at Daphni, near Athens (ca. 1100), for example, he is represented as a bust in the niche of the diakonikon, as a pendant to the image of the Baptist in the prothesis, and during the Palaiologan period he was usually represented twice in the same church, once with the church fathers in the apse and again among the full-length standing saints in the naos (usually close to the sanctuary).[4] The Menil St. Nicholas belongs to the canonical type of half-length portrait, especially as it evolved from the twelfth century on. The saint is represented as elderly and ascetic. We do not know whether the icon originally included busts of Christ and the Virgin, since the original gold background was painted over at a later date.[5]

When I first saw the St. Nicholas icon in 1972, then in the Bradley Collection in London, I was immediately impressed by its excellent quality. Further examination reinforced my initial impression. At the time the icon was identified as Russian, probably because the pronounced linearity in the outer contours of the figure and the white background give the icon the superficial appearance of planarity and flatness, stylistic traits one normally associates with Russian icons. But the carefully graded and painterly modeling of the face, which

* I am indebted to the College of Wooster for a Research Leave that enabled me to complete this article. Professor Carl A. Peterson of Oberlin College, I thank for his editorial advice.

[1] For the icon at the monastery of St. Catherine at Mount Sinai, see K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Icons*, vol. I, *From the Sixth to the Tenth Century* (Princeton 1976), 101–102, pls. XXXVII, CXX–CXXII. There are other icons of St. Nicholas at Mount Sinai, from the eleventh, twelfth, and thirteenth centuries. See G. and M. Sotiriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Athens 1956), vol. I, pls. 81, 165; and K. Weitzmann, *The Icon* (New York 1978), 104. For other examples, see *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, ed. M. Acheimastou-Potamianou, exhib. cat., Byzantine Museum, Athens and Walters Art Gallery, Baltimore (Athens 1988), 95, 107, 119, 142.

[2] N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* (Turin 1983), passim.

[3] Ibid., 13; Weitzmann, *Icon* (as in note 1), 104.

[4] St. Nicholas is represented twice in the frescoes of the parekklesion of St. Euthymios in Thessalonike (1302–3), the church of the Virgin Peribleptos (now St. Clement) in Ohrid (1294–95), and in the Protaton at Mount Athos (ca. 1300–1305), to cite only a few examples.

[5] B. Davezac, *Spirituality in the Christian East. Greek, Slavic, and Russian Icons from the Menil Collection* (Houston 1988), 27; D. Temple and E. Cooper, *A Celebration of St. Nicholas*, exhib. cat., Temple Gallery (London 1970), 15.

creates an effect of both plasticity and volume (Figs. 1 and 2), its portraitlike individualization, and its emotional expressiveness are unlike the treatment of figures in Russian icons and definitely identify the St. Nicholas as a Byzantine work of the Palaiologan period (1261–1453).[6] The consistency of the modeling in the face and hands, down to the smallest detail, as, for example, in the carefully articulated and delicately rendered fingers (Figs. 1–3), makes the contrast of what appears to be a more planar treatment of the body rather puzzling.

Closer technical examination, however, shows that what might appear to be a stylistic discrepancy between the freer and more lively treatment of the face and the continuous sharp outline that circumscribes the figure is, in fact, due to alterations the icon has sustained in the course of its history. Gold deposits around the contours of the figure show that the icon originally had a gold background that at some later date was painted white.[7] Filled-in nail holes around the halo and throughout the gesso ground also indicate that at some point the icon was covered with a metal revetment (most likely silver) and, more recently, was set into a modern panel. These changes were carried out carefully without major damage to the figure. The white color chosen for the background is characteristic of Russian icons, as is the technique of setting an icon into a new panel. This suggests that the restoration took place in Russia, perhaps in the early nineteenth century.[8] The icon may, however, have traveled to Russia much earlier. Contacts between Russia and the Byzantine Empire were frequent from the eleventh century and increased from the late fourteenth century onward.[9] Such contacts also resulted in the transfer of portable icons and a manner of painting that were to have profound influences on the course of the further development of Russian art.[10]

The Menil icon of St. Nicholas is closely related stylistically to the frescoes and mosaics of the monastery of Christ in Chora (now Kariye Camii) in Constantinople, renovated between ca. 1315 and 1321 by Theodore Metochites, the prime minister of Emperor Andronikos II.[11] This well-preserved ensemble of paintings (Figs. 4–6) provides a useful chronological reference that can help to date portable icons, which usually are not dated and for which we rarely have a place of origin or specific historical context. These frescoes and mosaics are also excellent examples of the classicizing Palaiologan style of ca. 1310–20, which was derived from earlier Byzantine prototypes (especially tenth- and eleventh-century manuscripts) but was invested with a new narrative complexity and emotional reality.[12]

In my earlier (1973) study of the St. Nicholas, though I was very conscious of its close stylistic relation to the images of the bishop saints in the parekklesion of the monastery of Chora (Figs. 4 and 5), I hesitated to place it as early as ca. 1320, partly because of the lack of comparative material among fourteenth-century icons. At that time I was inclined to see it as a product of the revival of the style of ca. 1320 during the last decades of the fourteenth century. I related the icon to the frescoes of the Peribleptos at Mistra, usually dated between 1360 and 1390, which are a characteristic example of this revival, and to a group of Palaiologan icons in Greece with donor portraits, which can be dated with certainty to the years 1367–1383.[13]

The recent discovery, in the collection of the Byzantine Museum of Athens, of an excellent Palaiologan icon of the Three Church Fathers under a layer of

[6] The term Palaiologan is used to designate the last period of the Byzantine Empire, from the recapture of Constantinople by Michael Palaiologos in 1261, to the fall of Constantinople in 1453, and is derived from the name of the ruling imperial family.

[7] Davezac, *Spirituality* (as in note 5), 27; Temple and Cooper, *Celebration* (as in note 5), 15. The icon in its present state measures 20 1/6″ × 16 1/6″ (51 × 41 cm).

[8] Temple and Cooper, *Celebration* (as in note 5), 15. The authors suggested that this type of restoration, and the fact that an elaborate silver *riza* was added to the icon in the early nineteenth century, indicates that it was in Russia for at least part of its life.

[9] Two of the more public and well-known instances of such contacts during this late period are the migration of the painter Theophanes the Greek, in ca. 1370, from Constantinople to Novgorod, and the marriage, in 1472, of Sophia Palaiologina, the Italian-educated niece of the last emperor of Byzantium, to the Russian czar Ivan III. See T. Gouma-Peterson, "A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery," *JWalt* 42/43 (1984–85), 58–60.

[10] A new wave of Byzantine influence reached Russia during the fourteenth century. See V. Lazarev and O. Demus, *U.S.S.R. Early Russian Icons* (New York 1958), 10; and V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (London 1966), 138–139, 143. The culmination of this influence was the actual migration of Theophanes the Greek from Constantinople to Novgorod. On Theophanes, the character of his art, and the importance of his position in Russian painting, see Lazarev, *Old Russian Murals*, 143–156, and V. Lazarev, *Theophanes der Grieche* (Munich 1968). Theophanes' magnificent icons of the Great Deesis on the iconostasis of the Cathedral of the Annunciation in Moscow, 1405 (see Lazarev, *Theophanes*, pls. 130–149), retain a great affinity with Constantinopolitan painting of the second half of the fourteenth century and are especially close to the frescoes of the Peribleptos at Mistra, usually dated between 1360 and 1390.

[11] For the frescoes and mosaics of the Kariye Camii, see P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3 vols. (New York 1966).

[12] On the stylistic development of Palaiologan painting, see O. Demus, "The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art," in *The Kariye Djami*, vol. IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami*, ed. P. A. Underwood (Princeton 1975), 70–92. See also M. Chatzidakis, "Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style," in *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, Bucarest, Septembre, 1971*, vol. I (Bucharest 1971), 153–158; V. Lazarev, "Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries," *Burlington Magazine* 71 (1937), 249–261.

[13] T. Gouma-Peterson, "A Palaeologan Icon of St. Nicholas," in *Image, Picture, God, Likeness. Byzantine Greek and Russian Icons*, exhib. cat., University College, Cardiff (Cardiff 1973), n.p. The most inclusive collection of photographs of the Peribleptos and the churches of Mistra in general is still G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris 1910).

seventeenth-century overpainting has persuaded me to modify my views and to place the St. Nicholas in the first quarter of the fourteenth century. The newly discovered icon (Fig. 7) represents the standing frontal figures of Sts. Gregory the Theologian, John Chrysostom, and Basil wearing bishops' vestments (the phelonion, omophorion, epitrachelion, and, because they are full-length figures, the epigonation), making a blessing gesture with the right hand and holding a Gospel book with the left.[14] These tall and slender figures, with their carefully modeled and portraitlike ascetic faces and their classically draped garments, clearly belong to the same period as the paintings of the Chora parekklesion. They share with the Chora frescoes (Figs. 4–6) both their classicizing elegance and their spiritual vitality. The Three Church Fathers are also very closely related to the Menil St. Nicholas. The two icons share the facial features, the structure of the garments, and the painterly modeling of faces and hands. The face of St. Nicholas, in fact, combines elements from the faces of St. Gregory and St. John Chrysostom. With the former it shares the facial structure, the relationship of hair and beard to large forehead, the definition of nose and moustache, and the sunken cheeks. With the latter it shares the placement and shape of eyes and eyebrows. But St. Nicholas holds the Gospel book in a manner akin to St. Basil, who blesses with his right hand and precariously balances the book diagonally on his left arm. The image of St. Nicholas, though not identical with any of the Three Church Fathers, definitely belongs to the same family. In both icons we find a balance between painterly and linear elements, and all four figures combine intense concentration with a pensive and slightly melancholy expression.

The connections of the icons of St. Nicholas and of the Three Church Fathers with some of the images of frontally standing saints in the Chora parekklesion are equally striking and go beyond the level of general similarities. A comparison with the figures of St. Gregory the Theologian (Fig. 5) and St. Sabas Stratelates (Fig. 6) shows that the two icons share with the Chora frescoes the large, prominent, and plastically defined forehead, the slender aquiline nose with strong highlighting along the ridge, the shape of the softly drooping moustache, and the soft tufts of hair and beard framing the sunken cheeks. Even the large and rather dominant ears are similarly shaped. St. Sabas also has the same pensive and melancholy expression as St. Nicholas and the Three Church Fathers. The similarities in the heads of Sts. Nicholas (Figs. 1 and 2), Sabas (Fig. 6), and Gregory (Fig. 5), which include the articulation of highlights and brush strokes in the moustache and beard, as well as the covering of the mouth with the moustache so that only a small segment of the lower lip shows, are so pronounced that they suggest an origin in the same workshop.

In spite of the continuous sharp outline that circumscribes the figure of St. Nicholas (because of the repainting of the background) and destroys the small variations of contour that add vitality and mobility to Palaiologan figures, the configuration of St. Nicholas's shoulders, arm, and vestments is quite similar to that of some figures in the Chora parekklesion, for example, St. John Chrysostom (Fig. 4). Like St. John Chrysostom, St. Nicholas holds the Gospel book diagonally in front of his body in a manner uncharacteristic of half-length images of the saint, which normally hold the upright book firmly with the left arm and hand. The diagonal way of holding the book appears to be a compromise between two different types: one in which the figure supports the upright Gospel book with the left hand and blesses with the right (Fig. 7) and another, which occurs primarily in full-length figures, in which the book is held with both hands diagonally across the body (Fig. 4). The latter type is much rarer. It seems, then, that in the St. Nicholas icon the painter was adjusting a full-length type, similar to St. John Chrysostom, to a half-length image. As a result he raised the Gospel book higher and, because the image was intended for private devotion, gave the blessing gesture to the right hand. However, even though he changed the function of the right hand from one of support to one of blessing, he retained some of the illusion of support by keeping it very close to the Gospel book. But the ultimate effect is that of an unsupported book almost miraculously levitating in front of the figure. The lack of any ornament on the Gospel book is also unusual and may be the result of restoration while the icon was in Russia.

The stylistic connections between the icons of St. Nicholas and the Three Church Fathers and of both icons with the frescoes of the Chora are such that, even though I hesitate to adduce style as a major criterion for dating, it is a likely conclusion that they originated within the same decade and in the same workshop that painted the frescoes of the Chora parekklesion. It has generally been assumed that this workshop originated in Constantinople, and that it was also employed by Patriarch Niphon I to decorate the church of the Holy Apostles (at the time a monastery dedicated to the Virgin) in Thessalonike. It seems, then, that the two icons associated here with the Chora parekklesion were pro-

[14] *Holy Image, Holy Space* (as in note 1), 181–182, pl. 93. The icon was first exhibited in London at the Royal Academy in 1987 and subsequently in the exhibition of icons and frescoes from Greece that toured the United States in 1988–90. It is a double-sided icon measuring 126 × 90 cm. On the other side is an image of the Virgin and child.

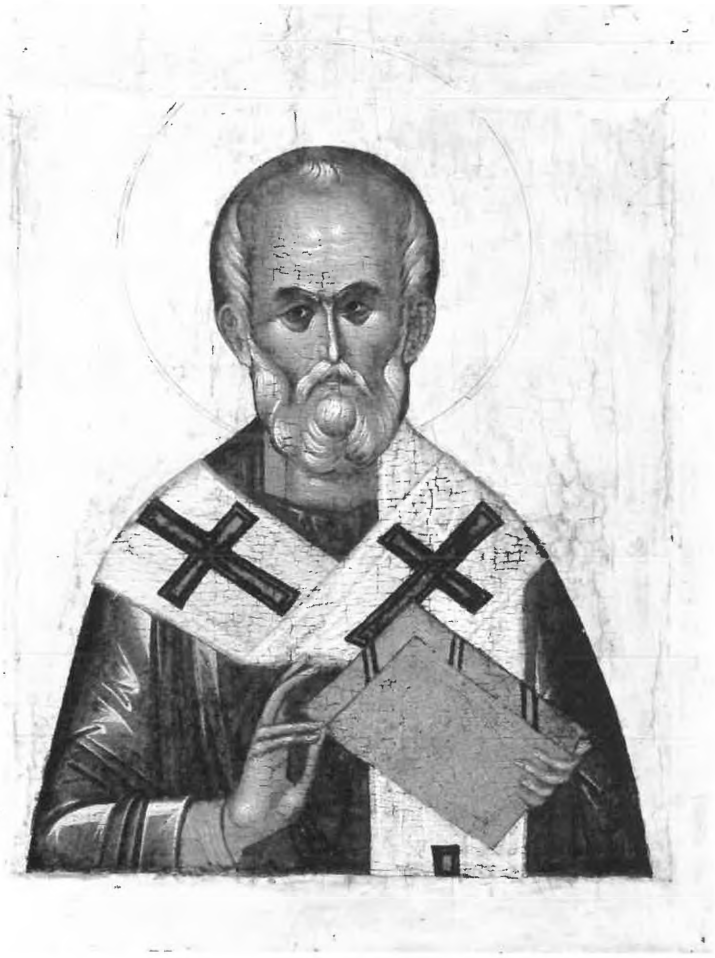
duced by a Constantinopolitan workshop. But, as I have shown elsewhere, during this period of constant movement of members of the court between Constantinople and Thessalonike it is unnecessary, and perhaps even counterproductive, to think too narrowly in terms of localized "schools." Rather, it appears that workshops moved along with the patrons who employed them.[15]

The icon of St. Nicholas in the Menil Collection is characteristic of the Palaiologan style of ca. 1320. Both it and the related icon of the Three Church Fathers are fine examples of a small group of surviving early Palaiologan icons painted in a manner akin to frescoes and which provide, I believe, evidence that the same painters worked in several media.[16]

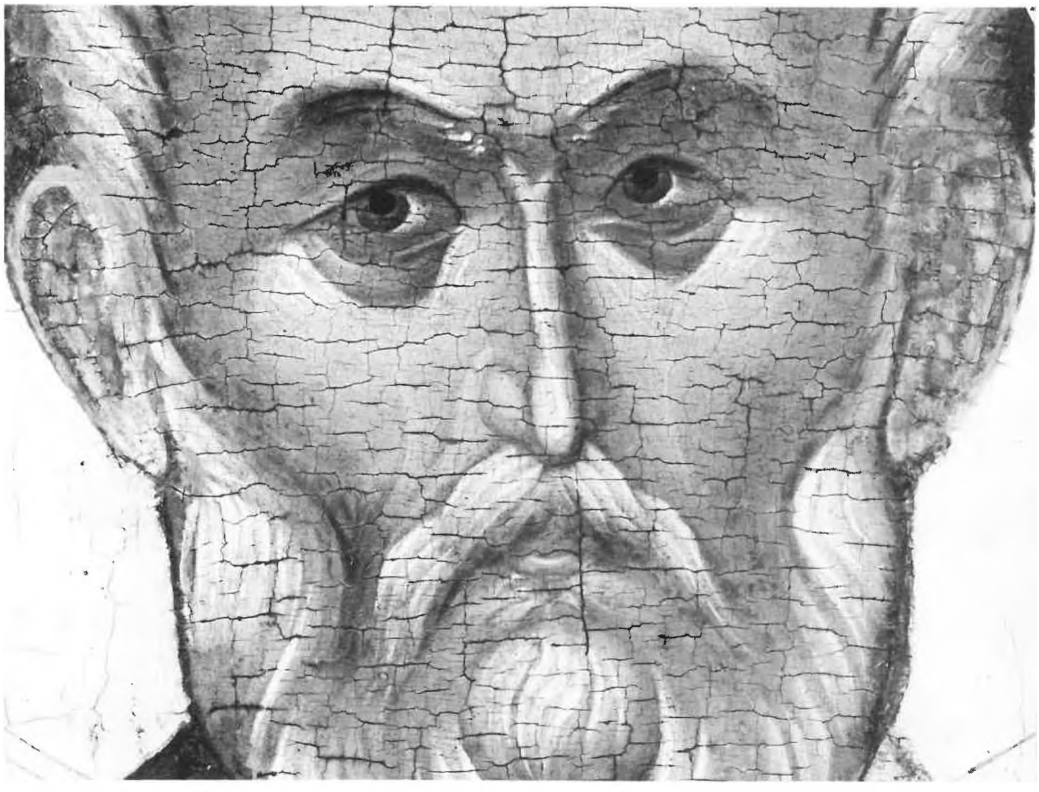
The College of Wooster

[15] T. Gouma-Peterson, "The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II," *ArtB* 59 (1976), 168–183. See also my article "The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops, and Style," in *The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić and D. Mouriki (Princeton 1991), 111–129.

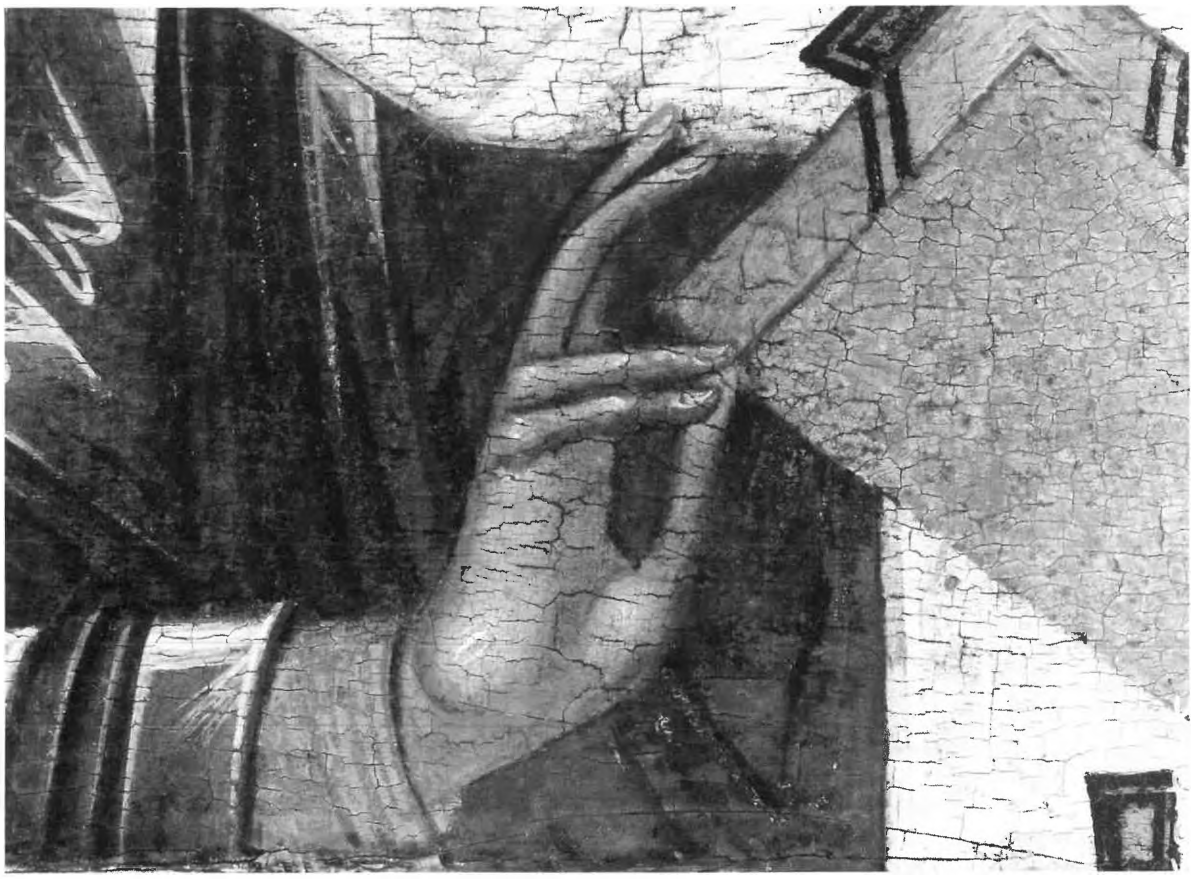
[16] See H. Buchthal and H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* (Washington, D.C. 1978), 66–68. The authors suggest that the miniatures they discuss were painted by "the same master in one and the same atelier" with two icons now at the monastery of St. Catherine at Mount Sinai. On the subject of painters working in several media, see also Chatzidakis, "Classicisme" (as in note 12), passim.



1. Houston, Menil Collection, icon of St. Nicholas

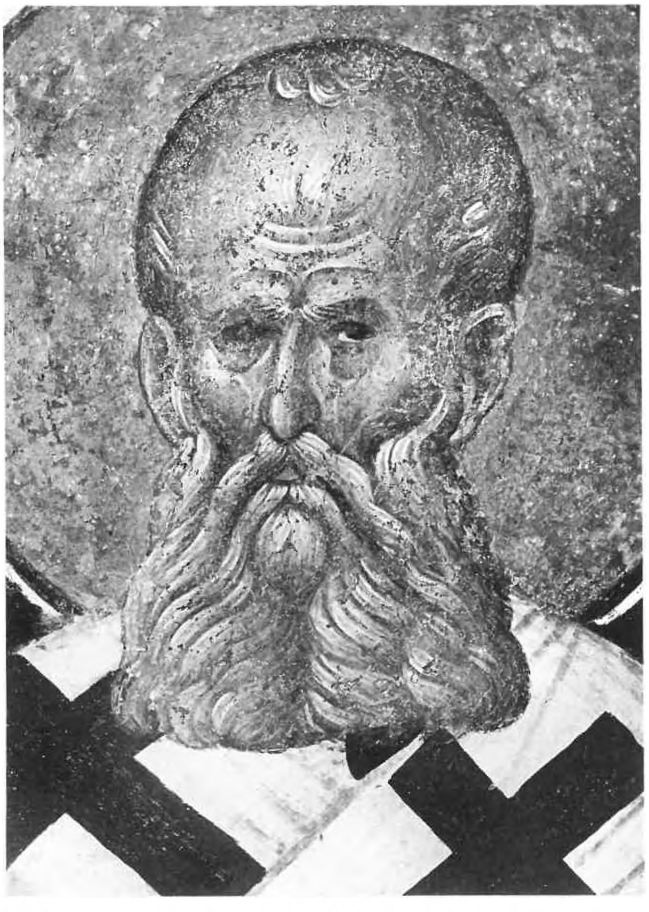


2. Houston, Menil Collection, icon of St. Nicholas, detail. Face

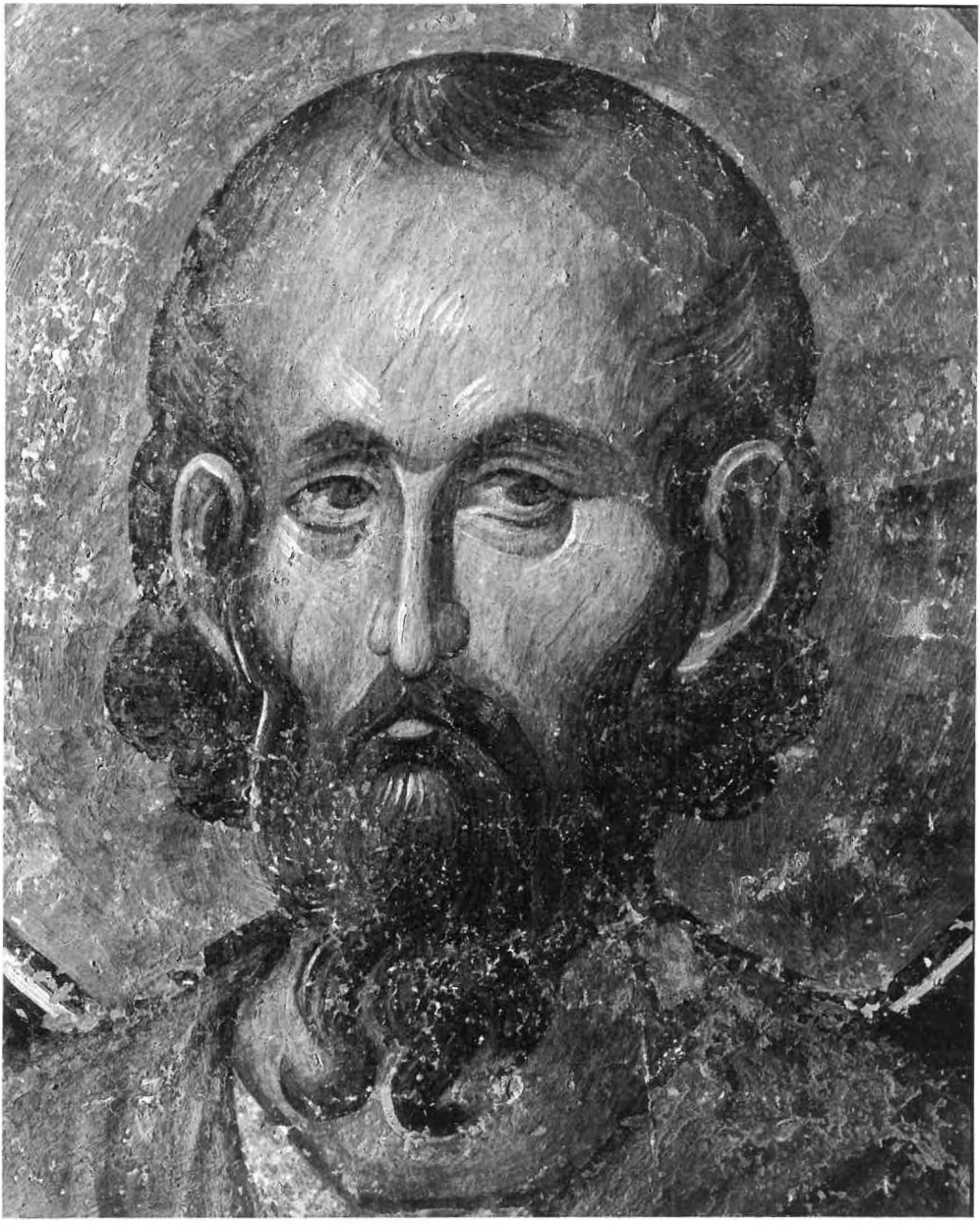


3. Houston, Menil Collection, icon of St. Nicholas, detail. Hand

4. Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii), St. John Chrysostom



5. Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii), St. Gregory the Theologian, detail



6. Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii), St. Sabas Stratelates, detail

7. Athens, Byzantine Museum, icon of the Three Church Fathers

Some Notes on Icons and Relics

KAREL C. INNEMÉE

THROUGHOUT the centuries Christian believers have felt the need for tangible objects of veneration. For many, the words of the Gospels and the dogmas of the church were not sufficient or were simply too abstract to be the sole basis for religious beliefs. Relics and icons have provided a material link with Christ, the Virgin, and saints and their miraculous achievements, which were far removed in time from the believer. Relics and icons not only have certain characteristics in common as objects of veneration but are also in their origin closely related to each other. In a recent article, Gary Vikan summarized two ways in which a relic could engender a sacred image.[1] In the first category the relic is more or less identical with the icon. The Mandylion of Edessa is one of the most famous examples of such an icon: an *acheiropoieton*, an image not made by human hands, but created through a miracle. In the second category the relic consists of material that has been in contact with a saint, a saint's remains, or another sacred object. As a hallmark, such pieces of clay, wax, or other material could carry an image, for instance, of the saint to whom they refer. The miraculous power that, according to legends, could emanate from relics was comparable to the power of the saints themselves, and in several cases we know that icons were believed to have similar miraculous powers. Relics in the first place and icons in the second place could thus be considered intermediate objects through which Christ or a saint acted.

While some icons represent Christ or saints and could be called "iconic images," others depict or refer to events from the life of Christ or other biblical or holy persons. These icons, rather than being called "narrative images," might be described as containing narrative aspects. Such representations often include references to holy places in Palestine, such as the Holy Sepulcher, the cave of the Nativity, etc. Here as well we find an early, close connection between relic and image, as in the case of the representations on the Monza ampullae and the reliquary box from the Sancta Sanctorum now in the Vatican Museum. Elements from holy places were deliberately depicted in their biblical contexts, like the tomb of Christ under the Constantinian Anastasis Rotunda shown in representations of the three women at the tomb, in order to connect the biblical event with the place the pilgrim had visited and with the relics that the pilgrim souvenirs contained. It is sufficient to refer here to Kurt Weitzmann's study on this subject, "*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine."[2] In the course of the centuries, and especially after the iconoclastic conflict, icons and their veneration were emancipated from the cult of relics and became an important part of eastern Christianity.[3] But even after iconoclasm references to places of pilgrimage remained a part of the representations of the *dodekaorton* in both icons and wall mosaics.[4]

The theological arguments used by iconoclasts and iconodules focused largely on the question of whether or not it was allowed to represent Christ and venerate his icons. The same question regarding icons of saints and "narrative" icons seems to have been of secondary importance. The latter type especially would appear to have been the most "innocent." The fact that, for instance, the Nativity was represented seems not to have been a problem, since book illustrations with the same theme did not suffer. The main problem seems to have been the fact that "narrative" icons, like "image" icons, were venerated. We know even less about the problem of the possible destruction of relics during iconoclasm. Theophanes' *Chronographia* alleges that under the rule of Leo III and Leo IV relics were destroyed and their cult discouraged.[5] But we also know that iconoclasts

[1] G. Vikan, "Relics and Icons," in *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece*, ed. M. Acheimastou-Potamianou, exhib. cat., Byzantine Museum, Athens and Walters Art Gallery, Baltimore (Athens 1988), 45–47.

[2] K. Weitzmann, "*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine," *DOP* 28 (1974), 33–55, reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 19–41.

[3] E. Kitzinger, "The Cult of Icons in the Age before Iconoclasm," *DOP* 8 (1954), 118–119.

[4] O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London 1976), 15.

[5] Theophanes, *Chronographia*, ed. C. de Boor, vol. II (Leipzig 1883), 406, 439, 446.

were accused of all possible heresies by their opponents, which seems to be one reason why the credibility of Theophanes is doubted by some. "There is of course no reason why iconoclasm would necessarily involve a rejection of the cult of relics," Stephen Gero rightly remarks.[6] This is indeed true if we consider iconoclasm as the consequence of the strict interpretation of the Second Commandment. But if the iconoclasts were aware of the close relationship between relics and the various types of icons that existed, and realized that the production and veneration of icons had developed, at least partially, from the cult of relics, then an iconoclastic campaign against relics becomes more understandable.

In his apologies for icons, John of Damascus pleads in a number of passages for the veneration of relics.[7] At one point he argues that through the incarnation and death of Christ, humanity had been delivered from the curse of uncleanliness of the body, and that for this reason relics of saints and their icons could be venerated.[8] When he explains the term "veneration" (μετανοία), he cites as examples the veneration of holy places like Sinai and Bethlehem, as well as the veneration of the instruments of Christ's Passion and other objects that helped to bring salvation to mankind.[9] That John defended the veneration of relics in his writings is, of course, not final proof that relics needed this defense, i.e., that they were being systematically destroyed, but it at least indicates the opposition of iconoclasts.

On the other hand, we know that the iconoclasts propagated the veneration of the Cross.[10] An iambic poem from the time of Leo III underlines this veneration:

> The ruler does not tolerate that Christ be depicted [as] a voiceless shape and bereft of breath, with earthly matter [which is] condemned by the Scriptures; Leo with his son Constantine (σὺν υἱῷ τῷ νέῳ Κωνσταντίνῳ) marks the thrice-blessed image of the cross, the glory of the believers, upon the gates of the royal palaces.[11]

We should of course distinguish between the cross as a symbol of victory (*tropaion*) and the "historical" Cross, the relic claimed to be found by Helena. A poem by a certain Stephen, dating from the same time, makes it clear that the cross was not merely venerated as a *tropaion*, but also as an instrument of torture:

> Support of the faithful and [object] of divine worship, O Logos,
> You gave us the cross, the vivifying *typos* of sufferings, for salvation.
> You took away the image which used to be pictured shamefully before.
> For this law is fit for all [to keep] thoughtfully, to reverence that very [object] nailed upon which you saved [man].[12]

Both poems suggest that the iconoclasts tried to stimulate the cult of the Cross, both as a symbol and as a relic, to replace the veneration of icons. This would seem rather inconsistent with a destruction of relics by iconoclasts, unless we consider the possibility that iconoclasm was opposed to more than just religious images. In addition to its fundamentalist interpretation of the Second Commandment, iconoclasm had a number of other aspects, which apparently included restoring the prestige of the emperor as the head of church and state and repressing what was considered to be superstition: the belief in the magical powers of icons and relics. During the sixth and seventh centuries, icons had adopted much of the status that had previously been reserved to the imperial portrait. This is evident, for instance, from coins since the time of Justin II. One of Leo's intentions must have been to reverse these roles again.[13] Several events of the period illustrate how the emperor and his portrait struggled with icons for the people's favor. Although the cult of icons was repressed, the cult of the emperor's statues and images continued. When Constantinople was delivered from the Arab siege in 717, many people apparently believed that this was the result of a procession with the icon of the Virgin and a relic of the Cross.[14] In contrast, other sources, mainly Syrian, Armenian, and Christian Arabic, mention Leo III as the liberator, and in an iambic poem attributed to Theodosios Grammatikos, Leo is praised and compared with Moses.[15] Leo's first official act of iconoclasm was the removal of the icon of Christ from the Chalke Gate in 726. Was it a coincidence that this was the place where a portrait of Constantine I had once hung?[16]

During the decades preceding the rise of iconoclasm, the Byzantine Empire was in a very unstable position. Bulgars and Arabs had conquered large parts of the em-

[6] S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III* (CSCO Subsidia 41) (Louvain 1973), 101–102.

[7] John of Damascus, *Second Treatise Against Those Who Reject the Holy Icons*, 16:19; B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damascus*, vol. III (New York and Berlin 1975), 89–90, 118.

[8] John of Damascus, *Third Treatise*, 9; Kotter, *Schriften* (as in note 7), vol. III, 100–101.

[9] John of Damascus, *Third Treatise*, 34; Kotter, *Schriften* (as in note 7), vol. III, 139.

[10] Gero, *Iconoclasm* (as in note 6), 130.

[11] Ibid., 114–115.

[12] The poem is quoted by Theodore of Stoudios, PG 99, 437B; Gero, *Iconoclasm* (as in note 6), 123.

[13] L. W. Barnard, *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy* (Byzantina Neerlandica 5) (Leiden 1974), 58, 75ff.

[14] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye (Brussels 1902), cols. 901–904.

[15] Gero, *Iconoclasm* (as in note 6), 35–38, 172–176; S. P. Lampros, Ἱστορικὰ Μελετήματα (Athens 1884), 129–133. In an iambic poem by Sergius, Leo III is compared with Moses, while Moses' staff is mentioned as a *typos* for the Cross.

[16] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin* (Paris 1957), 130–133.

pire, and Leo III was the first emperor who had some military success in turning back the onslaught. He reorganized the civil and military structure of the empire as well. The fact that many believers put more confidence in divine intervention through miracles by icons and relics than in a strong emperor and his leadership must have been a source of irritation to those who thought the emperor could save the state. A figure like Constantine the Great, a leader of state and church, was surely an inspiring example for Leo. He named his son Constantine and the fact that in the above quoted poem his son is called νέος Κωνσταντίνος underlines the admiration of his father for Constantine the Great.[17] The cult of the Cross, which was a substitute for icons and was the only acceptable form of veneration of relics, could be explained by this wish to identify with the first Christian emperor. According to the "official history," Constantine saw the cross as a sign of his victory in his dream on the eve of his battle against Maxentius near the Milvian Bridge. Constantine's mother, according to tradition, found the True Cross and her son reerected this major relic of Christianity. Although there are a few indications that the cross was used as a symbol before the time of Constantine, it was only during his reign that it was institutionalized as a Christian and imperial symbol.[18] Thus if Leo wanted to end the veneration of icons and relics and restore the position of the emperor as a respected leader in the tradition of Constantine the Great, he could not afford to suppress the cult of the Cross as well. On the contrary, it was an ideal object of veneration, being simultaneously a symbol and a relic.

Both iconoclasts and iconodules must have been well aware of the close connection between icons and relics. For iconodules, icons and relics were material manifestations of the divine; for iconoclasts, they were unwanted objects of veneration or superstition. The iconoclastic controversy concentrated on icons as man-made violations of the Second Commandment. Had it been limited to theological reasons, the iconoclastic campaign would have focused only on icons. However, for the practical purposes of the campaign, there were good reasons to suppress the cult of relics as well: both icons and relics were the objects of (too much) popular veneration and devotion at the expense of the imperial cult —except for the cross, which was associated with Constantine the Great and the imperial court in general.

Iconoclasm did not succeed in suppressing the cult of icons and relics. On the contrary, the apologies of the iconodules established a firmer theological base for the icon, institutionalizing it as part of Christian worship. The icon gained a position of importance within the Eastern churches, independent of the cult of relics. Nevertheless, in the realm of personal devotion, certain pre-iconoclastic phenomena survived in later centuries. Icons of *loca sancta* continued to be made for pilgrims who wished to express their devotion to the holy places they had visited. As an example of these, Weitzmann mentioned the topographical icons depicting biblical events that took place on Mount Sinai, and which include representations of the monastery of St. Catherine.[19] Comparable to these are the icons that illustrate important biblical events as part of a topographical representation of Jerusalem. These so-called *proskynitaria*, which were painted on canvas, show these important places in and around Jerusalem in a primitive bird's-eye view. Although few survive, they must have been made in large numbers in Jerusalem for the pilgrims visiting the town.They were mass-produced but often individualized for the pilgrim whose name could be filled in following the "XATZI. . . ."[20] As both personal souvenirs of a visit to the Holy Land and as objects of devotion, they are close to relics. This is probably also the case with two objects from the monastery Deir al-Sourian in Wadi Natrun in Egypt. In the "museum" of the monastery are two fish-heads, each about fifteen centimeters high, painted with almost identical representations of the Baptism of Christ in the river Jordan (Fig. 1). The style of the painting shows characteristics of the eighteenth century. The fact that they are almost identical could mean that they were made in quantity, and the combination of the theme and the bearer of the representation indicates a union of icon and relic: the Baptism painted on the head of a fish that had swum in the same waters in which Christ had been baptized.

These *proskynitaria* and fish-heads survived, in the same way the Monza ampullae and the Sancta Sanctorum box did, because they became part of the collection of a church or a monastery. But many similar objects have probably been lost over the centuries because they stayed in the hands of people who literally used them up.

Icons and relics have long been associated with each other. This connection must have been recognized by both iconodules and iconoclasts during the iconoclastic conflict, and although theologically speaking there was little reason to destroy relics, iconoclasts were motivated by the common veneration of both to oppose the cult of relics as well. The veneration of icons, which had gradually dissociated itself from the cult of relics, became an institutionalized part of Orthodox worship after iconoclasm. Nevertheless, in the realm of personal devotion the connection between relics and icons has never really disappeared.

Rijksuniversiteit, Leiden

[17] Ibid., 13.

[18] E. Dinkler, "Kreuz," in *LChI* II (1990), col. 564.

[19] Weitzmann, "*Loca Sancta*" (as in note 2), 38–41.

[20] O. Meinardus, "Greek Proskynitaria of Jerusalem in Coptic Churches in Egypt," *Studia Orientalia Christiana Collectanea* 12 (1967), 309–334.

1. Wadi Natrun, Deir al-Sourian, two fish-heads with representations of the Baptism of Christ

Deux icônes d'Ohrid peu étudiées

PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK

LE TRÉSOR de la Collection macédonienne d'icônes dont le nombre imposant dépasse vingt mille oeuvres, actuellement déposées, pour la plupart, dans les églises des monastères des villes et des villages en Macédoine, et dont une petite partie, la plus précieuse, est dans les musées, n'est toujours entièrement étudié, ni intégralement présenté au public scientifique. La majorité de cette collection provient de la période entre le XVIIIe et XIXe siècle, mais les plus anciennes icônes remontent jusqu'à la première moitié du XIe siècle.[1] La collection anthologique d'icônes macédoniennes, bien qu'assez réduite, prendra toujours place parmi les collections, peu nombreuses, connues comme les plus renommées du monde, telles que, par exemple, celles du Mont Sinai, du Mont Athos ou de la Russie.[2] C'est vrai qu'une partie de ce trésor d'anciennes icônes était connue auparavant, surtout celle d'Ohrid qui attire depuis longtemps l'attention et la haute estime du monde scientifique.[3] Mais, nos connaissances ont considérablement évolué ces récentes années, lorsque cette collection a été enrichie d'une certain nombre d'icônes nouvellement découvertes. Une recherche plus approfondie a été abordée et certains problèmes de caractère iconographique, artistique et stylistique ont été résolus grâce à l'application de méthodes d'investigation scientifique plus modernes.[4] Ainsi enrichie et mieux connue, cette collection devient aujourd'hui de plus en plus importante, pour comprendre le développement historique de la peinture de la métropole byzantine et des pays de sa sphère culturelle, grâce aux précieux témoignages qu'elle offre pour presque tous les courants artistiques. En raison de la signification de cette collection et parce qu'une grande partie des icônes sont toujours inconnues, non étudiées ou insuffisamment définies du point de vue scientifique, j'ai eut repris la tâche modeste d'examiner dans la présente contribution, dédiée au très estimé spécialiste savant de la peinture d'icônes M. Kurt Weitzmann, deux icônes de la Collection d'Ohrid qui offrent, à la suite de leur soigneuse restauration, des renseignements scientifiques nouveaux.[5] Il s'agit de l'icône la plus ancienne de la collection, qui présente saint Clément d'Ohrid et d'une icône bilatérale qui présente le Christ Pantocrator sur l'avers et la Crucifixion sur le revers. Elles ont été, en effet, récemment apportées, sur ma demande, à l'Institut de la République pour la protection de monuments culturels, à Skopje, pour recherches et restauration.

I

L'icône présentant saint Clément d'Ohrid (Figs. 1 et 2), enregistrée sous le numéro 2771 auprès de l'Institut de la République pour la protection des monuments culturels, comme une oeuvre du XIVe siècle, se trouvait dans l'église des Petits Saints-Anargyres d'Ohrid et est dépo-

[1] L'icône connue la plus ancienne en Macédoine, d'importée de Constantinople, date du milieu du XIe siècle environ (P. Miljković-Pepek, "Sur la plus ancienne icône en Macédoine," *Recueil des travaux du Musée Archéologique, Skopje* 6–7 [1975], 133–147). Pourtant, l'évolution de la peinture d'icônes en Macédoine peut être suivie d'une façon indirecte à partir des Ve/VIe siècles grâce aux représentations des figures de saints par d'autres techniques, et, plus spécialement, en fresque. Idem, "La collection macédonienne d'icônes du XIe au commencement du XVe siècle," *CorsiRav* 33 (1986), 311–315; idem, *Anthologie de la Collection macédonienne d'icônes. Le trésor artistique de la Macédoine* (Skopje 1984), 175.

[2] Sur ces collections voir: G. et M. Soteriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, vol. I (Athènes 1956), vol. II (Athènes 1958); K. Weitzmann et al., *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien* (Vienne et Munich 1965); idem, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, vol. I, *From the Sixth to the Tenth Century* (Princeton 1976); M. Chatzidakis, dans *Frühe Ikonen*; idem, "L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon," dans *XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976*, vol. I, *Art et archéologie* (Athènes 1979), 333–366; V. N. Lazarev, *Russian Icons*, vols. I–VI (Moscou 1983).

[3] P. Kondakov, *Makedoniia* (Saint-Pétersbourg 1909); idem, *Ikonografiia Bogomateri*, vol. II (Saint-Pétersbourg 1915); M. Kašanin, *Umetnost i umetnici* (Belgrade 1943), "Ohridske ikone."

[4] V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie* (Belgrade 1961) (avec la littérature plus ancienne); P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij* (Skopje 1967), 217–222; idem, "L'évolution des maîtres Michel Astrapas et Eutych comme peintres d'icônes," *JÖB* 16 (1967), 297–303; idem, "Recherches sur des icônes nouvellement découvertes de la collection macédonienne," *Kulturno nasledstvo* 4 (1971), 5–13; idem, "Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine," *JÖB* 21 (1972), 203–208.

[5] Au cours des préparations pour les nouveaux travaux de conservation en rapport avec la communication présente, je fus obligé de ne pas inclure dans mon étude une troisième icône pour des raisons hors de mon contrôle.

sée actuellement à Ohrid. Elle est peinte sur bois (129,5 cm × 57,5 cm × 3,5 cm), enduit de plâtre, couvert de lin, peint à la détrempe. Gravement endommagée, elle fut soumise à un travail de restauration en 1969, repris actuellement afin qu'elle puisse être exposée. Ce qui attire à présent, de nouveau, l'attention sur cette icône, c'est la possibilité de vérifier certaines constatations antérieures et d'établir quelques conclusions scientifiques nouvelles.[6] Il s'agit là, en premier lieu, de la constatation que l'icône représente vraiment saint Clément d'Ohrid, bien que son visage soit assez endommagé. Les principales variantes typologiques et stylistiques du portrait de Clément du XIe au début du XIVe siècle sont connues.[7] Les éléments morphologiques constants de son apparence sont: la barbe pointue, grisâtre, de moyenne longueur; l'aspect d'un homme très âgé, ridé entre les sourcils et sur le front, les cheveux tombant seulement au-dessus des oreilles; le trait bien caractéristique est le petit flocon haut sur le front, bien qu'il y ait de rares exemples où il manque (à savoir à Sainte-Sophie d'Ohrid et à Kaneo—il est étonnant que ces exemples se rencontrent dans le milieu d'Ohrid du XIe et du XIIIe siècle). Ensuite, il faut noter la couleur violâtre habituelle du phélonion et l'habit d'évêque du saint qui nous font croire également qu'il y faut reconnaître le portrait de saint Clément d'Ohrid.

Le culte de ce saint, dans le milieu d'Ohrid, fut accepté non seulement parmi les ouailles chrétiennes d'Ohrid et de la Macédoine, mais encore dans une partie plus large des Balkans slaves. On connaît l'histoire de Clément qui fut l'un des premiers et des plus aimés disciples des missionnaires slaves de Thessalonique, les saints Méthode et Cyrille, lors de leurs missions chez les Slaves en Macédoine, chez les Avars et les Slaves en Moravie durant le IXe siècle.[8] Après la mort des frères de Thessalonique, Clément fut envoyé en mission à Ohrid en 886, et en 893 il devint le premier évêque slave de Velica. Clément mourut en 916 et fut enseveli dans son monastère de Saint-Pantéléimon à Ohrid.[9] Le culte de saint Clément d'Ohrid se répandit même en Russie à Kiev, ce que montre son portrait sur les fresques de l'église Saint-Cyrille dans cette ville.[10] Son culte a dû être établi très probablement peu après sa mort (en 916), étant donné que de courts textes hagiographiques ont été écrits sur lui par ses disciples; ensuite, le calendrier de l'Évangile glagolitique d'Asséman de la fin du Xe siècle, qui présente une donnée sure, enregistre saint Clément à la date du 27 juillet.[11]

Les travaux de restauration réitérés et le nettoyage attentif de cette icône d'Ohrid permettent à présent de jeter un peu plus de lumière sur les problèmes de la datation précise de l'icône et sur l'activité de son auteur anonyme dans le milieu d'Ohrid. Les études antérieures donnaient comme possibilité, de situer l'icône dans les limites chronologiques assez étendues du dernier quart du XIIIe siècle, en notant sa corrélation étroite sur le plan iconographique et stylistique avec le portrait de Clément sur les fresques de Kaneo et avec sa sculpture en bois à Ohrid, ainsi qu'avec les fresques de l'église Porta Panagia de Pyli (environ 1285) et la seconde couche des fresques du diaconicon de Sainte-Sophie d'Ohrid (seconde moitié du XIIIe siècle).[12]

A côté de ces exemples, très proches par le style de l'icône d'Ohrid, qui ne révèlent que le rattachement du peintre anonyme à un cadre stylistique général, il faut signaler encore le fait que l'auteur de l'icône a entièrement abandonné les éléments artistiques caractéristiques de la peinture des Comnènes, ce qui signifie qu'il faisait partie d'un même groupe d'artistes travaillant en Macédoine jusqu'à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle. Nos connaissances sur l'origine et l'éducation de ce groupe de peintres qui travaillaient sur le territoire de l'Archevêché d'Ohrid sont actuellement plus approfondies qu'auparavant. A présent, on ne connaît les noms que de deux peintres: le diacre Jean et de son collaborateur du nom de Roufinos.[13] Le diacre peintre Jean a travaillé en 1266 sur la peinture de l'icône de saint Georges de Struga et en 1271, sur les fresques de la nef centrale de l'église au village Monastère,[14] et encore, semble-t-il, dans les années 80, à l'église du Saint-Archange à Varoš près de Prilep.[15] Il est très probable qu'il ait été le maître en chef d'un atelier de plusieurs

[6] Etant donné que cette icône a déjà été publiée, sa description détaillée est omise. Miljković-Pepek, "Recherches sur des icônes" (comme dans n. 4), 7, 11, 12, figs. 6, 7.

[7] Sur ces portraits voir P. Miljković-Pepek, "L'église de Saint Jean le Théologien-Kaneo d'Ohrid," *Patrimoine culturel* 3 (1967), 87, fig. 8.

[8] Fr. Dvornik, *Les légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance* (Prague 1933); G. Ostrogorski, *Vizantija i Sloveni* (Sabrana dela 4) (Belgrade 1970), "Moravska misija i Vizantija," 59–78 (avec la littérature plus ancienne); Teofilakt, *Kliment Ohridski* (Sofia 1955) (traduction, introduction et notes de Al. Milev), 5–100; Iv. Snegarov, "Les sources sur la vie et l'activité de Clément d'Ochrida," *Byzantino-Bulgarica* 1 (1962), 79–115.

[9] Teofilakt, *Kliment Ohridski* (comme dans n. 8), 85 et note 158a.

[10] V. N. Lazarev, *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.* (Moscou 1973), 32; N. Salko, *Zhivopis' drevnei Rusi, XI–nachala XIII veka* (Leningrad 1982), 108, 109, fig. 90,

[11] J. Vajs et J. Kurz, *Evangeliarum Assemani* (Prague 1929), xxi, fol. 151 (le 27 juillet: "Patris nostri Clementis episcopi Velicae"). Sur la canonisation voir B. Koneski, "Canonisation des saints slaves par l'église d'Ohrid," *Prilozi* 1 (1976), 63–72.

[12] Miljković-Pepek, "Recherches sur des icônes" (comme dans n. 4), 7, 12; idem, "L'église de Saint Jean le Théologien" (comme dans n. 7), 91–93, fig. 8, pls. XXII, XXIII.

[13] D. Koco et P. Miljković-Pepek, *Manastir* (Skopje 1958), 50, fig. 47; Miljković-Pepek, "L'église de Saint Jean le Théologien" (comme dans n. 7), 91–93; idem, "L'icône de Saint Georges de Struga," *CahArch* 19 (1969), 213–221.

[14] Miljković-Pepek, "L'icône de Saint Georges" (comme dans n. 13), 213–221.

[15] Miljković-Pepek, "L'église de Saint Jean le Théologien" (comme dans n. 7), 92.

peintres aux conceptions artistiques rétrogrades, traditionnellement liées au style des Comnènes. Si l'on excepte le cas de leur collaboration sur les fresques de Monastère, certains d'entre eux travaillaient individuellement, comme par exemple, sur les fresques de Kaneo (deux ou trois maîtres), pour la petite icône-diptyque d'Ohrid et sur la seconde couche des fresques du diaconicon de Sainte-Sophie d'Ohrid, ou bien sur les fresques de la première phase de l'église reconstruite de Saint Nicolas-Varoš entre les années 1285–1295.[16]

Quelques peintres de ce groupe seulement (le diacre Jean lui-même aussi) ont peu à peu abandonné presque entièrement les conceptions artistiques du style des Comnènes; et seulement, semble-t-il, un très petit nombre d'entre eux a continué à peindre durant les premières décennies du XIVe siècle, et toujours dans une style rétrograde par rapport aux artistes contemporains qui annonçaient le style classique des Paléologues. Leur activité au début du XIVe siècle n'est pas éclaircie. Nous en trouvons, pour le moment, certains indices dans l'oeuvre du peintre anonyme de l'icône de la Vierge Episkepsis d'Ohrid, datée de la fin du XIIIe ou du début même du XIVe siècle où les caractéristiques de l'art des Comnènes ne se reconnaissent plus.[17] Ensuite, il faut joindre également à ce groupe le peintre anonyme d'une partie des fresques de l'église des Petits Saints-Anargyres à Ohrid. Ces deux artistes jettent plus de lumière sur le milieu artistique complexe de l'Archevêché d'Ohrid après 1295 et dans les premières décennies du XIVe siècle, milieu qui doit être envisagé à présent de manière différente par rapport à celle adoptée par certains chercheurs dans le passé.[18] A savoir, certains savants particulièrement sensibles aux questions de style ont remarqué déjà avec raison que les peintres des fresques de l'église des Petits Saints-Anargyres ne peignent pas tous dans le même style et qu'on peut noter un certain archaïsme chez eux vers le commencement du XIVe siècle.[19]

Mes recherches sur les fresques de cette église m'ont conduit à des conclusions plus précises,[20] notamment que l'architecture se relie aux tendances connues de la fin du XIIe jusqu'au début du XIVe siècle, et que la peinture est de deux époques différentes: les fresques du mur est et celles qui figurent les patrons de l'église (les saints Côme et Damien) et Clément d'Ohrid comme protecteur de la ville d'Ohrid sont des deux premières décennies du XIVe siècle, tandis que le reste de la décoration est d'environ du milieu du même siècle. Le plus ancien ensemble de fresques se distingue du reste non seulement par le style, mais encore par la structure du mortier. Aujourd'hui, à vrai dire, on ne connaît pas les raisons de ce long intervalle entre le commencement et l'achèvement de la décoration de l'église. Pourtant, il faut prendre en considération le statut bourgeois et les possibilités financières du fondateur et, semble-t-il, le fait que la ville d'Ohrid ne disposait pas durant les premières décennies du siècle, de peintres de grande renommée. Dans ce contexte il faut se rappeler que l'éminent archevêque d'Ohrid, Grégoire Ier, ne fit pas décorer de fresques l'exonarthex magnifique de Sainte-Sophie d'Ohrid après son édification en l'an 1314. Le fait est également que nous ne connaissons de cette époque que quelques créations représentatives pour la peinture d'icônes, généralement des importations ou des donations faites à l'Archevêché, et que les icônes mêmes, attribuées aux maîtres Michel et Eutych, sont probablement des commandes manufacturées à Thessalonique —la seconde métropole byzantine.

La référence aux problèmes de l'activité artistique de la période après l'an 1295 et pendant les deux premières décennies du XIVe siècle au siège de l'Archevêché d'Ohrid a comme but de préciser et d'éclaircir cette période qui est négligée ou à notre avis improprement interprétée dans la littérature scientifique publiée jusqu'à présent. Ils s'agit, par exemple, des thèses qui mettent en relation étroite les qualités stylistiques de l'icône de la Vierge Episkepsis et des fresques de l'abside de l'église des Petits Saints-Anargyres avec celles des oeuvres des peintres du temps du maître Jean Thorianos (1345–50), et qui négligent, en même temps, les différences stylistiques frappantes dues aux chronologies diverses de l'ensemble de la décoration de l'église des Petits Saints-Anargyres.[21] C'est justement dans la partie la plus ancienne de la décoration de cette église qu'il faut reconnaître les créations artistiques modestes, présentes dans le milieu d'Ohrid pendant la deuxième décennie du XIVe siècle, et il faut les mettre en relation

[16] Cette datation sera publiée dans mon article sous presse, contribution au Recueil en hommage au Prof. Horst Hallensleben au Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn, sous le titre "Dernières considérations sur la chronologie de l'architecture et de la peinture de l'église Saint Nicolas à Varoš près de Prilep."

[17] P. Miljković-Pepek, "L'icône de la Vierge Episkepsis d'Ohrid," *Patrimoine culturel* 3 (1969), 139–144, figs. 1–4. L'icône a été datée incorrectement de la seconde moitié du XIVe siècle, ou même du milieu de ce siècle. Djurić, *Icônes* (comme dans n. 4), 32, cat., 24; idem, *Vizantijske freske u Jugoslaviji* (Belgrade 1974), n. 80; C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka* (Belgrade 1980), 53.

[18] Une interprétation pareille à celle de V. J. Djurić (*Vizantijske freske* [comme dans n. 17], 66–69) est également acceptée par Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo* (comme dans n. 17), 27–54.

[19] R. Ljubinković et M. Ćorović-Ljubinković, "Srednovekovnoto slikarstvo vo Ohrid (La peinture médiévale à Ochrida)," *Zbornik na trudovi, Naroden Muzej, Ohrid* (1961), 126–127; R. Ljubinković, "Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid," dans *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Ohrid 1961*, vol. III (Belgrade 1964), 224–225. Mais, hélas, eux aussi, ils datent toute la décoration de l'église du début du XIVe siècle, c'est-à-dire avant l'an 1313, et c'est à cause de la datation erronée des fresques de l'église Saint Nicolas-Bolnički.

[20] J'ai travaillé sur ce monument en 1964 comme chef de l'équipe des conservateurs S. Spirovski et Dj. Djorgievski. Ce n'est qu'à présent que je suis en train de préparer la publication définitive du matériel.

[21] Djurić, *Vizantijske freske* (comme dans n. 17), 66–69, note 80; Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo* (comme dans n. 17).

avec les qualités artistiques assez proches d'un autre peintre anonyme: le maître de l'icône de saint Clément d'Ohrid.[22]

II

L'icône bilatérale avec les représentations du Pantocrator et du Crucifiement (Schéma A, Figs. 3–7) est particulièrement intéressante en vue des informations nouvelles qu'elle peut offrir à la suite de sa récente restauration.[23] L'icône se trouve dans l'église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid et est enregistrée sous le no. KS 1044 comme oeuvre du XIXe siècle. Après sa première publication, on a constaté qu'elle est bilatérale et qu'elle date de la période entre 1370 et 1400. Des données nouvelles et considérables sont apparues à la suite de son dernier nettoyage. Il est évident, avant tout, que les surfaces de l'avers et du revers ne sont pas identiques: l'avers actuel qui figure le Christ est encadré d'un bord de 7,5 cm d'épaisseur, tandis que le revers qui figure la Crucifixion est tout plat. Des exemples semblables se trouvent dans la collection d'icônes d'Ohrid, telle que l'icône figurant la Vierge Péribleptos (sur l'avers) et la Présentation de la Vierge au Temple (sur le revers), mais dans ce cas, les images sont d'époques différentes.[24] D'autre part, il y a des icônes où le traitement du bois est le même (l'avers aux bords élevés et le revers plat), comme celle qui représente saint Clément sur l'avers et saint Naum sur le revers, et dans ce cas les deux images sont de la même époque.[25] C'est précisément cet exemple qui nous fait croire que les deux faces de l'icône qui présente le Christ sur l'avers et la Crucifixion sur le revers doivent être considérées comme contemporaines, bien que les surfaces du bois soient différentes. Cette opinion doit être gardée malgré les différences de style. On s'aperçoit que la figure du Christ de l'avers est peinte sur un fond relevé d'or, et que la dorure sur la Crucifixion du revers n'est présente que sur les nimbes du Christ et des deux anges et, semble-t-il, sur les nimbes de la Vierge et de Jean. Il est très inhabituel que le fond y soit d'une couleur neutre, olivâtre claire. Dans les deux cas, les inscriptions sont en grec, écrites en cinabre et de ductus identique pour les lettres, ce qui nous fait croire qu'il s'agit du même peintre. Mais, les différences susmentionnées entre les surfaces de l'icône font se demander pourquoi le même peintre a procédé d'une façon différente dans la fabrication et le modelé de l'avers et du revers.

Pour répondre cette importante question, il est indispensable de déterminer plus précisément à quelle époque le peintre anonyme de l'icône a travaillé. Le manque d'autres données nous fait procéder avant tout à l'analyse de la représentation de l'avers à laquelle l'icône à été dédiée dès l'origine. A en juger d'après le style, le Christ Pantocrator en buste sur l'avers de l'icône peut être daté entre 1370 et 1400. Ce sont en effet les limites communes du maniérisme stylistique caractérisé par de petits traits blancs pour éclaircir les visages qui domina vers la fin du XIVe siècle grâce aux maîtres les plus renommés de la peinture byzantine: Théophane le Grec (1335–1410), Manuel Eugénikos (1384–1396), le peintre anonyme de l'icône du Pantocrator de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (1363),[26] le métropolite Jean (1388–1394), l'hiéromoine Macaire (1400–1422)[27] et d'autres. Cette façon de modeler est empruntée aux oeuvres des peintres des années 60 du XIIIe siècle, peintres peu nombreux et sans influence significative dans l'histoire de la peinture byzantine du XIIIe siècle. A ces exemples rares appartiennent: l'icône du Pantocrator d'Ohrid, donation de l'archevêque Constantin Kabasilas de l'an 1262/63,[28] et les deux icônes de Chilandar qui figurent le Pantocrator et la Vierge Hodégétria, datées des années 60 du XIIIe siècle.[29] C'est justement de ces modèles que se sont inspirés les peintres éminents qui créaient dans la période des années 60 du XIVe siècle jusqu'au début du XVe siècle suivant les principes connus des tendances rétrospectives propres à la peinture byzantine.

Tout en ayant vue que la Crucifixion du revers de cette icône est contemporaine avec la représentation de l'avers, il faut remarquer que le peintre anonyme a copié d'une façon assez proche une icône bilatérale d'Ohrid plus ancienne, celle du Christ Psychosostis dont le revers figure la Crucifixion. Il est déjà connu que cette icône d'Ohrid a été importée du monastère du même nom, de Constantinople, et qu'elle a été donnée en cadeau à l'Archevêché d'Ohrid au temps de l'archevêque Grégoire Ier (1312–1325).[30] L'emploi de ce modèle paraît évident surtout si l'on compare les éléments décoratifs et le coloris du fond architectural; non moins

[22] Il est important de noter que des traces d'éléments du style des Comnènes ne sont remarquées ni sur l'icône, ni sur les plus anciennes fresques des Petits Saints-Anargyres.

[23] Miljković-Pepek, "Recherches sur des icônes" (comme dans n. 4), 7, 12, fig. 8.

[24] Djurić, *Icônes* (comme dans n. 4), cat. 8, pls. X, XXXIV.

[25] Ibid, cat. 28, pls. XLI, XLII, datée de la fin du XIVe siècle. Plus tard l'auteur date l'icône du milieu du XIVe siècle et l'attribue au peintre Jean Théorianos (Djurić, *Vizantijske freske* [comme dans n. 17], 69 n. 81).

[26] V. N. Lazarev, *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi* (Moscou 1986), 157, pls. 490–503, 534–542, 543.

[27] P. Miljković-Pepek, "O slikarima mitropolitu Jovanu i jeromonahu Makariju," dans *Moravska škola i njeno doba/L'école de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, éd. V. J. Djurić (Belgrade 1972), 239–247, figs. 6–13.

[28] Djurić, *Icônes* (comme dans n. 4), cat. 2, pl. II.

[29] S. Radojčić, *Ikone Srbije i Makedonije* (Belgrade 1962), pls. 3, 7; G. Babić, *Ikone* (Zagreb 1980), pl. 13.

[30] Radojčić, *Ikone Srbije* (comme dans n. 29), XI; Djurić, *Icônes* (comme dans n. 4), 24.

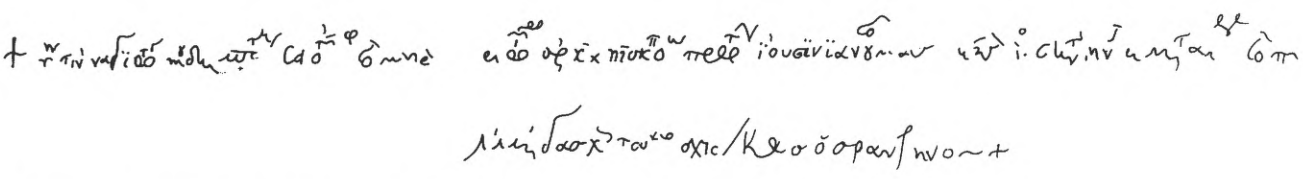


Schéma A. Inscription en grec sur parchemin du revers de l'icône bilatérale d'Ohrid (dessin: auteur)

remarquables sont les analogies dans le traitement de la draperie et d'une partie du corps du Christ, qui est différent de celui de l'avers caractérisé par la modulation de traits blancs.

De tout ce qui vient d'être dit, il s'en suit que l'icône a été produite à une époque de capacités économiques modestes où il a été possible de s'écarter des principes et des règles déterminées, et c'est la raison pour laquelle elle doit être située à présent vers la fin du XIVe siècle. En ce qui concerne le modèle que son auteur a suivi, il s'agit de l'icône bilatérale presque contemporaine qui figure saint Clément et saint Naum, des années 60 et 70 du XIVe siècle.[31] Ceci vaut surtout pour les formes des parties inférieures latérales de l'icône.

Une nouvelle donnée intéressante, constatée à la suite de la restauration de l'icône doit être mentionnée. Elle se rapporte à la technologie de la préparation du bois de l'icône et consiste en ce que les surfaces sont couvertes non seulement de tissu, mais encore par endroits de fragments de parchemin. L'un des fragments de parchemin sur lequel est inscrit un texte grec qui n'est pas toujours déchiffré en entier a attiré un intérêt particulier. Les essais pour révéler le contenu de l'inscription ont donné des résultats partiels et à présent on n'en reconnaît que les mots suivants: τον παναγιωτατον μου δεσποτην . . . ιατο . . . και αρχιεπισκοπι πρώτης ἰουστῖνιανης α ωνιστι ὔ . . . πνενμα . . . Μεγας χρ . . καιο . . . (Schéma A).[32] Pour le moment, il est évident seulement que dans le texte est mentionné l'archevêché de Justiniana Prima (της πρώτης ἰουστῖνιανης) identifié à l'Archevêché d'Ohrid dès le XIIe siècle jusqu'à sa suppression à l'an 1767.[33]

Des études plus approfondies pourront dans l'avenir offrir une lecture complète de l'inscription et jeter ensuite plus de lumière non seulement sur son contenu, mais encore sur l'icône même, et ainsi, on s'attendrait à trouver la réponse à plusieurs questions, comme par exemple: le texte est-il contemporain de l'icône; est-ce que le texte est écrit par le maître même de l'icône; l'icône a-t-elle été commandée en dehors d'Ohrid; qui est-ce qui a commandé l'icône, etc.

A propos de cette icône, il est utile de revenir sommairement au problème des icônes bilatérales, étant donné que les connaissances actuelles sont de beaucoup plus approfondies qu'au temps où A. Grabar en avait étudié quelques exemples. A vrai dire, c'était lui qui avait correctement envisagé l'existence d'une relation mutuelle entre les sujets de l'avers et du revers. Notamment, il est juste de dire que la représentation du Christ et de la Vierge correspond à la présentation de la Croix, de l'Hétimasie, de la Crucifixion ou de la Descente de Croix.[34] Il n'y a pas longtemps, une icône qui figure la Vierge Hodégétria et le Christ de Pitié a été découverte à Castoria[35] et ceci a enrichi les variantes du message iconographique du Christ ou de la Vierge à l'Enfant et de sa Passion ou de son sacrifice. Cependant, il n'est pas possible de donner une explication plus précise quand certains sujets sont trop peu modifiés. Tel est le cas de l'Annonciation représentée sur le revers, ou celui du prophète Elie et de Jean le Théologien représentés sur le revers, dans l'icône nouvellement découverte à Castoria.[36]

De ce fait, il faut attendre de nouvelles découvertes d'icônes pour qu'on puisse envisager l'ensemble des messages les plus divers, iconographiques et ecclésiologiques, de ces icônes bilatérales dans l'histoire de la peinture d'icônes byzantines. Dans cette perspective, il ne faudra certes pas négliger les exemples déjà connus de la Collection macédonienne d'icônes.[37]

Skopje

[31] Cette forme d'icônes bilatérales à procession se trouvera également en Russie. Miljković-Pepek, "Recherches sur des icônes" (comme dans n. 4), 7 n. 19.

[32] L'inscription est déchiffrée par Prof. Dr. H. Melovski auquel j'exprime tous mes remerciements. Il la publiera dans un article particulier.

[33] R. Ljubinković, "Tradicije Prime Justinijane u titulaturi ohridskih arhiepiskopa," *Starinar* 17 (1966), 61–75.

[34] A. Grabar, "Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles," *CahArch* 12 (1962), 366–373, rééd. dans idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age* (Paris 1968), vol. II, 870–875; P. Miljković-Pepek, "Une icône bilatérale au monastère Saint-Jean Prodrome dans les environs de Serrès," *CahArch* 16 (1966), 177–189, fig. 1.

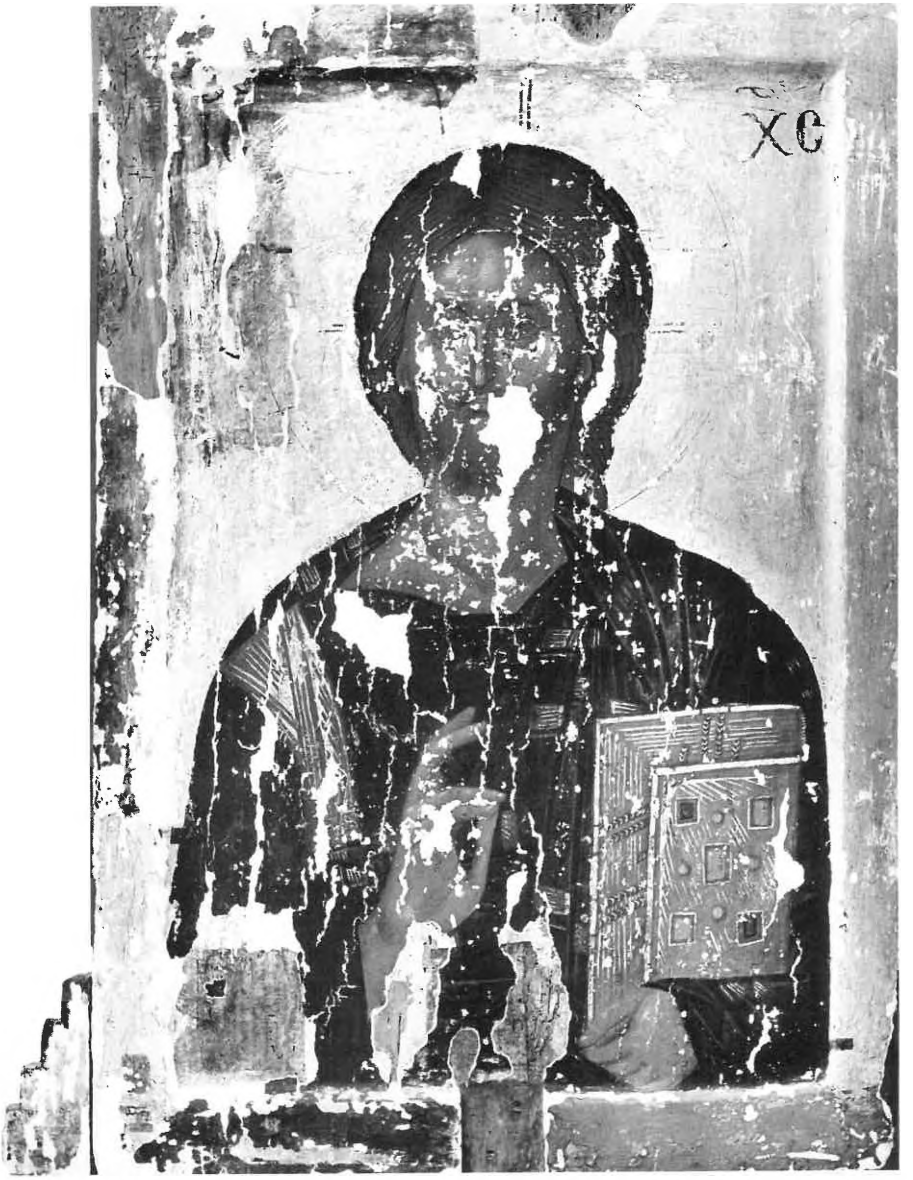
[35] Chatzidakis, "L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles" (comme dans n. 2), pl. XXXVII.

[36] E. N. Tsigaridas, "La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200, fresques et icônes," dans *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, Congrès Studenica, 1986*, éd. V. Korać (Belgrade 1988), 315, figs. 30, 31.

[37] Ce manuscrit a été fini en mars 1991.

1. Ohrid, église des Petits Saints-Anargyres, icône de Saint Clément d'Ohrid

2. Détail de la Fig. 1



3. Ohrid, église de la Vierge Péribleptos, icône bilatérale (avers). Le Christ Pantocrator

4. Détail de la Fig. 3

5. Ohrid, église de la Vierge Péribleptos, icône bilatérale (revers). La Crucifixion

6. Détail de la Fig. 5

7. Détail de la Fig. 5. Parchemin à l'inscription en grec

A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century

DOULA MOURIKI

THE LARGEST EXTANT icon from the Byzantine period in St. Catherine's monastery at Sinai depicts the Giving of the Law to Moses (Fig. 1). Shown striding to the right, Moses raises his head and covered hands to receive the tablets held by the Hand of God, which issues from a segment of sky in the upper right corner. Moses is barefoot, his sandals visible below him. A substantial fiery plant, the burning bush, is depicted nearby. At the feet of the prophet is the small, prostrate figure of a bishop. An inscription along the top of the central image reads "Ο ΠΡΟΦΙΤΗΣ ΜΩΗΣΙΣ ΔΕΧΟΜΕΝΟΣ ΤΑΣ ΠΑΛΚΑΣ [*sic*]." A partially preserved dedicatory inscription near the figure of the bishop informs us that the icon was commissioned by the "most modest monk Neilos Vooueri . . . , archbishop and kathegoumenos of the holy mountain Sinai."[1]

This is the only known icon with a biographical cycle of Moses; around the edges of the icon are twenty scenes of the prophet's life (Figs. 1–16).[2] Following the standard arrangement of such cycles on the borders of historiated icons, the Moses cycle starts on the upper border, moving from left to right, continues on the vertical borders in antithetical pairs, and finishes on the bottom, again from left to right. The episodes are separated by narrow strips of gold ground. A few scenes are not entirely preserved on the left side where a narrow section of the border is missing, and some other areas of the painting have also been damaged. Traces of overpainting remain in some sections and the state of preservation of the inscriptions varies.

The stylistic assessment and dating of the icon are based on a comparison with a group of related icons at Sinai, which illustrates several trends in Byzantine painting of the early thirteenth century.[3]

DESCRIPTION OF THE CYCLE

1. The birth of Moses (Fig. 2). The mother of Moses, clad in black and nimbed (her face is completely obliterated), lies on a couch attended by two women who hold covered bowls. The basin for Moses' bath is discernible on the floor, to the left. A continuous wall and a rectangular building, to the right, form the architectural background of the scene. The left side is occupied by red drapery. Inscription: Η γεννησις του Μωυσεως.

The scene illustrates Exodus 2:1–2, but its iconography closely follows that of the birth of the Virgin, which must have been the ultimate model for the scene. The same formula is found in the twelfth-century Octateuchs, such as Vat. gr. 746.[4]

2. Moses' exposure in the Nile and his finding by Pharaoh's daughter (Fig. 2). A young woman in red, presumably the infant's mother, leans over the bank of the river and places the ark, which has the form of a wooden casket, into the Nile. The ark, covered with a gabled lid, is seen floating lower down. On the bank to the right, Pharaoh's daughter, clad in brown with a white kerchief wrapped around her hair and neck, stands in front of a building with a gabled roof. She is being addressed by a

[1] The inscription in Greek is: Ο ευτελ(ης) (μον)αχ(ος) Νε(ιλος) ο Βοουερι . . . αρχιεπισκοπος και καθη[γου]μενος του ,αγ(ιου) σινα.

[2] The photographs published here were provided by the monastery of Saint Catherine. I wish to extend my gratitude to His Beatitude, the archbishop of Sinai, Damianos, and the Holy Synaxis for giving me permission to publish the icon. The icon is 142 cm high and 90 cm wide. The width of the border is 11 cm and the thickness of the board, 2.8 cm. The panel was cleaned recently by Tassos Margaritoff.

[3] For some of these icons, see D. Mouriki, "Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century," in *Sinai. Treasures of the Monastery* (Athens 1990), 108–111, 113–114, 115–116. A brief mention of the vita icon was made by K. Weitzmann, "The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future," in K. Weitzmann et al., *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton 1975), 24–25, figs. 20, 21, reprinted in idem, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980), no. I; idem, "Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., 4th ser., 12 (1984), 97–98, fig. 28. For a color illustration, see A. Paliouras, *The Monastery of St. Catherine on Mount Sinai* (published by the monastery) (Glyka Nera Attikis 1985), fig. 137.

[4] Fol. 152r: K. Weitzmann and H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (DOS 28) (Washington, D.C. 1990), fig. 32.

young woman on her right. At the lower right, the closed casket with Moses is seen once more. Inscription: οταν εριφη εις . . . .

The scene, which illustrates Exodus 2:3–5, includes two episodes: the exposure of Moses in the Nile and Pharaoh's daughter discovering the ark. In the Octateuchs, the first episode is depicted only in Vat. gr. 747,[5] but it also appears in the Menologion of Basil II.[6] Although in the Sinai icon the female figure putting the ark into the Nile has a youthful appearance and is dressed in vivid red, her traditional identification as Moses' mother, following the biblical text, can be accepted.[7] In the second episode, Pharaoh's daughter is dressed in a sober fashion, while in the Octateuchs (for instance, Vat. gr. 746),[8] she is crowned and dressed like a Byzantine empress and has a nimbus. In the Sinai icons the young woman on her right must be one of the maidservants, always included in this scene when Pharaoh's daughter is depicted.[9] The poor condition of the icon at this point does not allow us to confirm the presence of Miriam, Moses' sister, who, according to the Bible, watches the ark, and is usually included in depictions of this scene.[10]

3. Moses attempts to take Pharaoh's crown and place it on his own head (Fig. 3). Pharaoh, who is dressed in brown red and wears the crown of the Byzantine emperor, sits holding the child Moses on his knee. The infant stares at him, touching Pharaoh's chin with his left hand. Behind Pharaoh a courtier, dressed in red and wearing black boots, extends his arms. To the right, Pharaoh's daughter, in a white robe, red overgarment, and white head-covering, reaches toward the child. Behind her, a female attendant watches the episode through an arched doorway. The architectural background of the scene is complemented by a rectangular gabled building behind Pharaoh and a connecting wall between the building and the doorway. Inscription: Ο Μωυσης απλωσας εις τον πογονα του φαραω.

This and the following scene are part of a group of illustrations depicting the life of Moses at Pharaoh's court. It would be difficult to interpret the meaning of this first scene on the basis of the visual evidence and the accompanying inscription, which states that Moses extended (his hand) toward the chin of Pharaoh. But since the following scene shows the child Moses holding a coal in his hand and bringing it to his face, it may be argued that both episodes illustrate a Jewish legend that has come down to us in several variants. The variant closest to our scene, the Midrash Rabbah, Exodus I.26, recounts that "Pharaoh used to kiss the infant Moses and hug him, and the child used to take the crown of Pharaoh and place it upon his own head, as he was destined to do when he became great."[11] Although no other illustration of this particular legend can be found in Byzantine art, it does appear in several illustrated copies of the Haggadah[12] and in Western Christian works; in the latter, however, the variant preserved by Josephus seems to have been the most popular.[13] While the identification of the first of our two scenes seems secure, and is corroborated by the accompanying inscription, the omission of the main item of contention, the crown, and the lack of any dramatic content make it look almost like a genre scene. This must be attributed to the painter's misunderstanding of the meaning of his model, since the gesture of the infant

[5] Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), fig. 36.

[6] *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)* (Codices e Vaticanis Selecti 8) (Turin 1907), pl. on p. 13.

[7] For the identification of similar figures at Dura and elsewhere as the mother of Moses, see Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 28. The extreme youthfulness and the bright red dress of the figure who casts the ark into the water stand in sharp contrast to the appearance of the mother of Moses in the birth scene on the Sinai icon, where she is dressed in a black maphorion and, although her face has been damaged, must have looked more advanced in age.

[8] Fol. 153r: K. Weitzmann, "Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustrationen des Alten Testamentes," in *Mullus: Festschrift Theodor Klauser* (*JbAC* Ergänzungsband 1) (1964), 409, pl. 15b, reprinted in English as "The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration" in idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. Kessler (Chicago 1971), no. IV. Cf. Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 29, fig. 35.

[9] Cf. Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 29–30.

[10] For a study of the scene emphasizing the Jewish tradition, see also K. and U. Schubert, "Die Errettung des Moses aus dem Wasser des Nil in der Kunst des spätantiken Judentums und das Weiterwirken dieses Motivs in der frühchristlichen und jüdisch-mittelalterlichen Kunst," in *Studien zum Pentateuch. Walter Kornfeld zum 60. Geburtstag*, ed. G. Braulik (Vienna 1977), 59–68.

[11] *Midrash Rabbah*, ed. H. Freedman and M. Simon, vol. III, *Exodus*, trans. and ed. S. M. Lehrman (London 1961), 33. According to the variant of the legend recounted by Josephus, Pharaoh's daughter laid the infant Moses in the arms of her father, who, to please her, clasped him affectionately to his breast and, again to please her, placed his diadem upon the child's head. But Moses tore it off and flung it to the ground, trampling it underfoot. See Flavius Josephus, *Jewish Antiquities*, trans. H. St. J. Thackeray (Loeb Classical Library), vol. IV (London 1967), 265–267. For the variant in Josephus, cf. Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 33. A second variant of the same legend places the episode at an official dinner in Pharaoh's palace where the infant Moses was sitting upon the lap of the king's daughter, at his left. The infant took the crown from Pharaoh's head and placed it on his own to the dismay of everybody. See M. Gaster, *The Chronicles of Jerahmeel; or, the Hebrew Bible Historiale* (London 1899), 111 (XLIV.8–9). Cf. L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 7 vols. (Philadelphia 1909–1938), vol. II, 272.

[12] M. Metzger, *La Haggada enluminée*, vol. I, *Étude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIIIe au XVIe siècle* (Leiden 1973), 243.

[13] This is the case, for instance, in one of four English leaves of the Romanesque period: M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1060–1190. A Survey of Manuscript Illumination in the British Isles* (London 1975), no. 66; Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 33. The scene is often illustrated in copies of the *Speculum humanae salvationis*. See A. Wilson and J. Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324–1500* (Berkeley 1984), illustration on p. 163.

Moses can only be understood in this light. Such a case is not without parallel in other scenes in this cycle.

4. The trial of Moses with the burning coal (Fig. 3). With her left hand, Pharaoh's daughter supports the child Moses, who leans against her knees and brings the hot coal to his mouth with his right hand. Pharaoh, watching in amazement, extends his arms toward the child. Two rectangular gabled buildings and a wall connecting them form the background of the scene. Inscription: Ο Μωυ[σης] . . . . . υ την ισπαν . . . αυ.

The subject of this scene is easily identified by the presence of the glowing coal in Moses' right hand. All variants of the Jewish legend agree on this episode. The advice of the king's sage counselors, that the child was a threat to the throne of Pharaoh and should be slain, was ignored thanks to the intervention of the archangel Gabriel, who, disguised as one of the advisors, proposed the test of the hot coal. In the Midrash Rabbah, Exodus I.26, we read: "'This boy has no sense. However, test him by placing before him a gold vessel and a live coal; if he stretch forth his hand for the gold, then he has sense and you can slay him, but if he make for the live coal, then he has no sense and there can be no sentence of death upon him.' So they brought these things before him, and he was about to reach forth for the gold when Gabriel came and thrust his hand aside so that it seized the coal, and he thrust his hand with the live coal into his mouth, so that his tongue was burnt, with the result that he became slow of speech and of tongue."[14] Again, this depiction of the trial of Moses by the live coal seems to be the only extant Byzantine illustration of this Jewish legend. The episode also appears rarely in illuminated manuscripts of the Haggadah[15] and in Western Christian art, usually as a continuation of the previous scene, in a group of works including, among others, copies of the *Speculum humanae salvationis*.[16]

5. Moses slaying the Egyptian (Fig. 4). The young Moses, clad in a short red tunic, is shown in the act of slaying an elderly man with a large knife. Both figures are on a strip of green ground. Three gesticulating men, farther back to the right, witness the episode. Two hills form the landscape of the scene. Inscription: [Ο Μωυσης] φονευων τον αιγυπτιον.

This scene illustrates Exodus 2:11–12, in which Moses punishes an Egyptian for attempting to slay an Israelite out of desire for the latter's wife. The scene on the Sinai icon, however, differs notably from the corresponding illustration in the Octateuchs.[17] In the Octateuchs, for example, Moses is nimbed and wears prophet's garments, whereas on the icon he is represented as a Hebrew youth whose future role is not explicitly indicated. The only notable feature shared by both scenes is the presence of witnesses, in contradiction to the biblical text. This perplexing scene depicts Moses' first public act, which became the subject of varying interpretations. According to a Jewish legend, Moses' act took place after the consent of the angels whom he first consulted.[18]

6. Moses and the burning bush (Fig. 5). The young Moses, nimbed and wearing a gray blue chiton, extends his arms and raises his head in the direction of the blessing Hand of God, which issues from the segment of sky in the upper right corner. Two sheep stand in front of the burning bush. The landscape consists of a hill with vegetation. Inscription: [Μωυσ]ις ιδ[ων].

This scene illustrates the first of the two incidents narrated in Exodus 3:1–6, Moses' vision of the burning bush, and implies the second, his removing his shoes. The command to Moses in verse 5, "Draw not nigh hither; put off thy shoes from off thy feet, for the place whereon thou standest is holy ground," is expressed visually by the Hand of God. Both episodes appear in the twelfth-century Octateuchs. In Vat. gr. 746, for example, the first episode is identical in content to the scene on the Sinai icon, whereas the second one shows Moses loosening his sandals.[19] When only one of these two scenes is chosen to illustrate the episode of the burning bush, it is usually the loosening of the sandals.[20] The scene on the Sinai icon thus follows a much rarer variant, seen in the eleventh-century Octateuch Vat. gr. 747[21] and in the Aristocratic Psalters,[22] although it has no other special affinities to them.

The inclusion of the Hand of God in this scene fol-

[14] *Midrash Rabbah*, *Exodus* (as in note 11), 33–34. In another variant of the legend, the child had to choose between an onyx stone and a burning coal. See Ginzberg, *Legends of the Jews* (as in note 11), vol. II, 274.

[15] Metzger, *Haggada enluminée* (as in note 12), 244.

[16] Wilson and Lancaster Wilson, *Medieval Mirror* (as in note 13), illustration on p. 163.

[17] For instance, in the Smyrna copy, fol. 64v: D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne* (Codices Graeci et Latini, Suppl. 6) (Leiden 1909), pl. 51, fig. 154.

[18] Ginzberg, *Legends of the Jews* (as in note 11), vol. II, 280.

[19] Fol. 157r: Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 36, fig. 44.

[20] For observations on the iconography of this subject and a vast survey of pictorial examples of the scene, see Chr. Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai: Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln* (Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 20) (Munich 1986), passim. See also Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 34–38.

[21] Fol. 74r: Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 37, fig. 45.

[22] For the miniature in the Paris Psalter, see H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter* (Studies of the Warburg Institute 2) (London 1938), pl. X.

lows an old tradition of Jewish origin. Aside from the fresco in the Dura synagogue, the Hand of God appears in Early Christian or archaizing examples of the scene.[23] In the Middle Byzantine period, the angel of the Lord is generally found near or behind the burning bush. This dual approach is explained by the account of the event in the Septuagint, which reads first that "the angel of the Lord appeared unto him [Moses] in a flame of fire out of the midst of a bush" (3:2) and later that "God called unto him out of the midst of the bush" (3:4).[24] The Sinai icon's reliance on the second of these two passages indicates that it was adhering to an archaizing visual model.

Two additional observations can be made about the iconography of this scene on our icon. First, the two sheep, which add a bucolic note to the scene, are usually included only when the first episode, the actual vision of the burning bush, is depicted, as here.[25] Second, it is also worth pointing out that the burning bush, although depicted in a color suggesting fire, is not rendered as an acanthus, the form normally used in these scenes and following an extensive literary tradition.[26]

7. *Moses before Pharaoh* (Fig. 6). The nimbed Moses stands at the left addressing the enthroned Pharaoh and holds a rod that is being transformed into a snake. He is dressed in a gray blue chiton and an ocher himation; Pharaoh wears Byzantine imperial garb. A vermilion cloth is spread on the floor beneath both figures. The background shows a building with a vaulted roof behind Pharaoh and a hill with sparse vegetation behind Moses. Inscription: Ο Μωυσης διαλεγομεν[ος] μετα τον φαρ[α]ω.

Based on the iconography of this scene and the identification of the following one, which depicts the Plague of Hail, we must conclude that this is not Moses' initial encounter with Pharaoh as described in Exodus 5:1–5, which was the first step of the mission entrusted to Moses during his vision of the burning bush to lead the Israelites out of Egypt. Rather, the scene illustrates a later meeting between Moses and Pharaoh described in Exodus 7:10, which, because of Pharaoh's stubbornness regarding the salvation of the Israelites, resulted in the plagues.

In the biblical account, both Moses and Aaron were present at this meeting. Aaron's staff, according to the instructions of the Lord, was meant to be cast down before Pharaoh and become a serpent (Exodus 7:9) which would swallow up the rods of the wise men and the sorcerers summoned by Pharaoh (7:11–12). The twelfth-century Smyrna Octateuch, among others, also includes a scene of the Miracle of the Rods,[27] but as was the case with the preceding scenes, there seem to be no iconographic affinities between the two versions. On the icon the scene is reduced to the absolute minimum, showing the encounter of Moses with the enthroned Pharaoh. Aaron is absent, but Moses holds the rod changing into a snake, a curious iconographic detail. The explanation for this detail is found in Exodus 7:15, where the Lord orders Moses to meet Pharaoh at the river, adding, "and the rod which was turned to a serpent shalt thou take in thine hand." Moses' mission was once again to attempt to persuade Pharaoh to let the Israelites leave Egypt, and he was to use the rod to turn the river into blood if Pharaoh's stubbornness persisted.[28]

8. *The Plague of Hail* (Fig. 7). Moses, nimbed and wearing a gray blue chiton and vermilion himation, strides toward the right holding a long, vivid pink staff in his right hand. Behind him an olive green hill speckled with large ocher dots creates the impression of a desert. Inscription: περασας την επη[μοῶ] αγον[ον].

Illustrating Exodus 9:23–25, this scene refers to the Plague of Hail, although the half-effaced inscription gives only a hint of the setting, a desert stripped of any kind of life. Again this depiction diverges from the iconography of the scene found in other Byzantine works,

[23] For the scene at Dura, see Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), fig. 41. Early Christian examples with this feature include, among others, the frescoes in the Via Latina catacomb (the scene is represented twice), the mosaic in the sanctuary of the Basilica of Sinai, and the bronze cross at Sinai. For the Via Latina frescoes, see A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina* (Vatican City 1960), 56, pl. XXXIII:2; 70, pl. LXIV:2. For the Sinai mosaic, see G. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian* (Ann Arbor [1973]), pls. CXXVI, CLXXXII, CLXXXIV, CLXXXVI:A. For the Sinai cross, see K. Weitzmann and I. Ševčenko, "The Moses Cross at Sinai," *DOP* 17 (1963), figs. 1, 3, reprinted in K. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 81–104, with additional notes on 425–426.

[24] This supposed contradiction in the Bible, which may account for the designation of the theophany by either the Hand of God or an angel, did not pass unnoticed in the Christian commentaries on this part of the Old Testament. Several of the catenae to the Octateuch attempt to explain that the angel of the theophany was none other than the Lord. See N. Theotokis, Σειρα ένος και πεντηκοντα Ὑπομνηματιστῶν εἰς την Ὀκτατευχον και τα τῶν Βασιλειῶν, vol. I (Leipzig 1772), col. 577. Cf. D. Mouriki-Charalambous, "The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes," Ph.D. Diss., Princeton University, 1970, 56–57.

[25] As in, for instance, the miniature in the Octateuch Vat. gr. 746, fol. 157r; see note 19 above.

[26] For this feature, see D. Mouriki, "A Pair of Early Thirteenth-Century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., ser. 4, 16 (1991–92), 171–184.

[27] Fol. 72r: Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 54, fig. 163.

[28] The transformation of Moses' rod into a snake is mentioned in another context in the Bible. In the narrative of the mission entrusted to Moses by God on Mount Horeb, God ordered Moses to throw down his rod, which became a serpent (Exodus 4:3), a sign to the Hebrews that Moses' mission was entrusted to him by God.

particularly in the Octateuchs, for example, the Seraglio Octateuch,[29] where the Plague of Hail is witnessed by Moses, Aaron, Pharaoh, two bodyguards, and two sorcerers. While the depiction of only one plague on the Sinai icon was due to the limitations of space, we may ask why this particular plague was chosen. Based on the Midrash Rabbah, Exodus XII.4, the plague presumably had to be selected from among the three—hail, locusts, and darkness—that came through the agency of Moses.[30] The selection of this particular plague may find justification in Jewish legend, where it has special significance.[31] The closest parallel for the depiction of a single plague in our cycle is in the Dura synagogue, where two plagues were chosen, one of which is the hail.[32]

9. The Crossing of the Red Sea (Fig. 8). The towering figure of Moses pushes his staff into the water with his extended right hand. Behind him are two Israelites. At the bottom of the sea a mounted soldier, clad in red, tries to escape in the opposite direction; except for the soldier's garments, everything under the sea is rendered in grisaille. On the shore, the Egyptian soldiers on horseback form a compact group. Two tall mountains provide the setting of the scene. Inscription: Οἱ πνιγεντες Αἰγυπτιοι ἐν τη ἐρυθρα θαλάσση.

Despite the compressed space allotted to it, the scene, which illustrates Exodus 14:19–29, retains an epic grandeur. It depicts, in particular, 14:21: "Moses stretched out his hand over the sea." A domineering figure in contrapposto, Moses strikes the water with his red staff. The Israelites are reduced to two overlapping figures, whose heads alone are visible. The remaining space is given to pursuing Egyptians both on the shore and under the water, to justify the title of the scene: "the Egyptians drowning in the Red Sea." In emphasizing Moses through his size and placement, the Sinai composition adheres to an old tradition found in the frescoes of the Dura synagogue[33] and in one of the versions of this scene in the frescoes of the Via Latina catacomb.[34] The Sinai Moses shares with the catacomb figure the contrapposto stance and the way the staff is held. Moreover, both the Sinai icon and the Dura fresco focus attention on the figure of the drowning Egyptian. In the fresco, he is placed at the center of a triptychlike composition; in the icon the inscription indicates that he is the main theme of the composition. The high mountains found along the vertical borders of many of the scenes provide a dramatic visual suggestion of the division of the two continents.

10. Miriam and the Israelite women celebrating after the crossing of the Red Sea (Fig. 9, top). Five women, dressed like female participants in New Testament scenes, in chitons and maphoria, stand on a strip of olive green ground. The three women in the middle wear dark colored garments, while the other two wear vivid pink maphoria. The woman who occupies the center and plays the tambourine is in all likelihood Miriam. Inscription: [Μαριαμ] αδελφη του Μω[υσεως] [σ]υν ταις λοιπαις γυ[ν]α[ιξι] ασωμεν τω [Κ(υρι)ω].

The scene illustrates Exodus 15:20–21. Miriam is identified by her tambourine and her placement at the center of the group. The composition has no iconographic relation with the corresponding scene in the Octateuchs. For example, in the Smyrna version,[35] all the women are dressed like the female companions of the Virgin in the depictions of the Presentation at the Temple.

11. The Smiting of the Rock (Fig. 10). Moses, in a gray blue chiton and ocher himation, strikes a well with his staff; a stream flows out across the lower section of the scene. Behind Moses is a group of Israelites wearing short chitons, boots, and white head-coverings. In the background is a mountain. Inscription: σχῖσθεισα ἡ πέτρα και βλύσασα ὕδωρ.

Of the four water miracles of Moses (Marah, Exodus 15:23–25; Rephidim, Exodus 17:1–6; Meribah, Numbers 20:1–11; Be'er, Numbers 21:16–18), the Smiting of the Rock at Rephidim is, in my opinion, illustrated here. The inscription accompanying the scene: "the rock that was torn apart and gushed forth water," corroborates this identification. In addition, the fact that the rock actually existed at Horeb (Exodus 17:6), representing a kind of *locus sanctus* for the monastery of Sinai, adds weight to this interpretation. However, instead of striking the rock, as he does in the traditional iconography of the scene in the later Octateuchs and in the Kosmas manuscripts,[36] Moses here dips his rod into a well.

[29] Fol. 181v: T. Ouspensky, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople* (Sofia 1907), pl. XX, fig. 110. Cf. also Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 40, fig. 54.

[30] *Midrash Rabbah*, *Exodus* (as in note 11), 146.

[31] Ginzberg, *Legends of the Jews* (as in note 11), vol. II, 346, 356–357.

[32] See Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 39–40.

[33] Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), figs. 48, 49.

[34] Ferrua, *Pitture* (as in note 23), 81, pl. CXV.

[35] Fol. 82v: Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 59, fig. 180.

[36] For the scene in the Smyrna Octateuch, fol. 85v, see Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 60, fig. 184. For the miniature in the Sinai Kosmas, fol. 73r, see K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I, *From the Ninth to the Twelfth Century* (Princeton 1990), 55, fig. 141. For the iconography of the Smiting of the Rock, with an emphasis on the legend of "Miriam's well," see Mouriki-Charalambous, "Octateuch Miniatures" (as in note 24), 62–69.

Although the miracle at Be'er mentions a well, the well in the Sinai icon is undoubtedly meant to represent the "well of Miriam" described in various Jewish legends,[37] particularly since this scene forms a pair with that of Miriam and her companions (Fig. 9, top). The best-known representation of a water miracle showing Moses dipping his rod into a well is the one at Dura, which has received a variety of interpretations.[38] Reflections of the legend of Miriam's well in the scene of the Smiting of the Rock have also been identified in the late fourteenth-century Serbian Psalter in Munich[39] and in a sixteenth-century icon of the Novgorod School in Moscow.[40] The depiction on this Sinai icon is a further example of the pairing of these scenes. This combination leads to one feature that differentiates the iconography from traditional depictions of the Smiting of the Rock: here Moses lowers his rod to perform the miracle.[41]

12. The Miracle of the Manna and the Quails (Fig. 9, bottom). Moses, wearing a gray blue chiton and pink himation, stands on a strip of green ground; he raises both hands and looks upward. He is accompanied by a second figure, most of which is lost along with the painting along the edge of the icon in this area. The background is filled with manna scattered on a hilly landscape. Higher up, three quails are delineated in ocher against the gold ground. Inscription: εβρεξεν ὁ θ(εο)ς το μα[ννα και] την ορτυγομητρ[αν].

The scene illustrates Exodus 16:13–31. The figure behind Moses, although largely destroyed, can be identified as Aaron on account of his stature, his gesture, and his later role in putting the manna into a stamnos placed before the Ark of the Covenant. His presence in this scene connects it with the corresponding scene on the right border, where Aaron officiates before an altar (Fig. 11). Again, no close iconographic parallel between this scene on the icon and in the Octateuchs can be observed. In the latter, for example, in the Smyrna copy, the biblical passage is illustrated with a two-register miniature, that, in the upper register, shows the Israelites as active participants, while Moses is absent.[42] In this connection, it may be noted that, according to Jewish tradition, the manna descended in honor of Moses.[43]

13. Aaron officiating (Fig. 11). Aaron, in priestly garments and holding a censer with his right hand, officiates before an altar with a red brown covering. Behind Aaron are people praying and in the background, a hill with vegetation. Inscription: [A]αρων λειτουρ[γων ε]ν τη . . . .

The scene in all likelihood illustrates Exodus 16:32–34. The connection of the scene with Moses is implied in verse 33: "And Moses said unto Aaron, 'Take a pot, and put an omer full of manna therein, and lay it up before the Lord, to be kept for your generations.'" This verse is illustrated in the Octateuchs, for instance in the Seraglio copy.[44] The subject of the scene, also confirmed by the half-effaced inscription, "Aaron officiating in the . . . . " (most probably, the tabernacle), thus becomes a thanksgiving scene for the manna. However, the stamnos is not depicted on the altar.

14. Moses receiving the tablets of the law (Fig. 12). The left edge of the panel has not survived at this point, and a large part of the figure of Moses, including his head, has been destroyed. Moses, clad in a gray blue chiton and pink himation, stands on a strip of green ground, raising his uncovered hands to receive the tablets of the law from the Hand of God, which issues from a segment of sky in the upper right corner. In the background is a mountainous landscape with vegetation. Inscription: [Ο Μωυσης δεχομεν]ος τον [νομον].

The scene illustrates Exodus 31:18: "And he gave unto Moses, when he had made an end of communing with him upon Mount Sinai, two tables of testimony, tables of stone, written with the finger of God." From what is left of his figure, it may be inferred that Moses is in a static pose, which is rare in the pictorial examples of this scene. It is also noteworthy that he receives the tablets with bare hands, unlike the usual contemporary iconography of the scene, as shown in the depiction of

[37] Ginzberg, *Legends of the Jews* (as in note 11), vol. III, 50–54.

[38] See C. H. Kraeling, *The Synagogue. Excavations at Dura-Europos* (Final Report, vol. VIII, pt. 1) (New Haven 1956), 123ff., where the Rabbinical literature of legends regarding Miriam's well is presented. J. Milgrom, "Moses Sweetens the 'Bitter Waters' of the 'Portable Well': An Interpretation of a Panel at Dura-Europos Synagogue," *Journal of Jewish Art* 5 (1978), 45–47; Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 64, fig. 93.

[39] Fol. 102r: J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München* (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophische-historische Klasse 52) (Vienna 1906), 46. For the association of the scene with Miriam's well, see C.-O. Nordström, "The Water Miracles of Moses in Jewish Legend and Byzantine Art," *Orientalia Suecana* 7 (1958), 98–100, fig. 8, reprinted in *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*, ed. J. Gutmann (New York 1971), 297–299.

[40] N. P. Likhachev, *Materialy dlia istorii russkago ikonopisaniia*, Atlas 1 (St. Petersburg 1906), 7, no. 207; Nordström, "Water Miracles" (as in note 39), 102–105, figs. 10, 11.

[41] Most of the Octateuchs and the Kosmas miniatures share this detail as well. Mouriki-Charalambous, "Octateuch Miniatures" (as in note 24), 68. For some examples of the traditional iconographic approach to the scene, see E. Becker, *Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst* (Zur Kunstgeschichte des Auslandes 72) (Strasbourg 1909).

[42] Fol. 84r: Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 60, fig. 182.

[43] Ginzberg, *Legends of the Jews* (as in note 11), vol. III, 49; vol. VI, 19–20 n. 113.

[44] Fol. 205v: Ouspensky, *Octateuque du Serail* (as in note 29), pl. XXIII, fig. 126.

the same subject in the principal image of this icon (Fig. 1). Unlike earlier examples of the scene, Moses does not touch the tablets.[45]

15. Aaron and the golden calf (Fig. 13). Aaron, wearing priestly garments, including the ephod, extends his right hand toward the golden calf and the fire behind it; fire also emerges between the horns of the calf. The event is watched by a group of Israelites. The setting consists of a mountainous landscape with sparse vegetation. Inscription: οι ισραηλιται οιδοντε[ς A]αρων τον χρυ(συν) [βουν] . . . βαλων δε ο [Ααρων] το πυρ εχηλθε βοος κεφ[αλη].

The scene of the act of idolatry committed by the Israelites through the making of the golden calf is from Exodus 32:1–4. This event, which took place while Moses was on Sinai receiving the tablets, is thus a counterpart of the receiving of the law. The Greek inscription mainly describes the fashioning of the molten calf by Aaron through the fire, which is described in greater detail later in the narrative (32:24) when Aaron tries to explain to Moses the circumstances of his act. There is no iconographic relation between the scenes on the icon and in the Octateuchs, as shown by the Smyrna copy.[46]

16. Moses breaking the tablets of the law (Fig. 14, left). The figure of Moses, except for a large portion of the head, is mostly destroyed because a section of the painting is missing in this area. Moses stands to the left, while in the center the tablets of the law fall on the ground. At the back is a mountainous landscape. To the right, four beardless youths express their fear by their glances and gestures. In front of them is the golden calf. Inscription: [O M]ωυ[σης ριπτ]ων [τας πλα]κας.

The scene, which illustrates Exodus 32:19, shows Moses' dramatic confrontation with the idolaters after he returns from Mount Sinai with the tablets of the law. It adheres more closely to the Bible text than that in the Octateuch. In the Smyrna copy, for instance, Moses breaks the tablets in front of Joshua,[47] who is mentioned in verse 17 but has no direct involvement in this particular episode.

17. Moses ordering the sons of Levi to slay the idolaters (Fig. 14, right). Three youths lean over an elderly man, trying to immobilize him. Moses, in a gray blue chiton and pink himation, strides in their direction extending his right hand. He is followed by two more Israelites. Inscription: [O Μωυ]σης φονευων παραν[ομο]ν λα[ον].

The scene conforms closely to Exodus 32:27–28, which does not imply a direct participation of Moses in the slaying of the idolaters, but only his instigation of the deed by the sons of Levi. The inscription, "Moses slaying the unlawful people," seems to be a freer interpretation of the narrative, which follows the requirements of a vita icon. The "unlawful people" are represented by a single Israelite. The iconography of the scene in the Octateuchs can be attested only by Vat. gr. 747, where a large group of people is being slain by an equally imposing mass of soldiers.[48]

18. Moses receiving the renewed tablets of the law (Fig. 15, left). Wearing a gray blue chiton and pink himation, Moses steps on a strip of green ground. He extends his uncovered hands to receive the tablets of the law from the Hand of God, which issues from a segment of sky in the upper right corner. The background is composed of two broad hills with skeletal black vegetation. Inscription: [O Μωυσης] δεχομενος τας πλακας.

The scene, which illustrates Exodus 34:4–5, is not a literal rendering of verse 4: "And he hewed two tables of stone like unto the first, and Moses rose up early in the morning, and went up unto Mount Sinai, as the Lord had commanded him, and took in his hand the two tables of stone." As shown by both the iconography and the inscription, "Moses receiving the tablets," the scene on the Sinai icon is rendered as the actual giving of the law recounted in Exodus 31:18. The scene thus appears to duplicate no. 14 of this cycle (Fig. 12). On the contrary, in the Octateuchs, for example, in the Seraglio copy, the scene illustrating the ascent of Sinai after Moses had broken the first pair of tablets and God had commanded him to make new ones, depicts Moses bringing the tablets, not receiving them.[49]

19. Moses praying to see Jerusalem (Fig. 15, right). Dressed in a gray blue chiton and a pink himation, Moses lies prostrate on a mountain with his hands extended in prayer. Before him is a stream, presumably the Jordan. Behind the river is a towerlike structure, which could be interpreted as a simplified depiction of a walled city. Inscription: O Μωυσης ευχομεν[ος] ι[δ]ειν τα Ιεροσο[λ]υμα.

The subject of this enigmatic scene is revealed by its inscription, "Moses praying to see Jerusalem." The scene is a loose representation of the Lord's decision not to let Moses see the Promised Land (e.g., Deuteronomy

[45] For the iconography of the scene and a vast repertory of pictorial examples, see Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai* (as in note 20). See also Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 52–55.

[46] Fol. 107v: Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 64, fig. 202.

[47] Fol. 106v: Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 63, fig. 201.

[48] Fol. 116r.

[49] Fol. 257r: Ouspensky, *Octateuque du Serail* (as in note 29), pl. XXIV, fig. 145. For this miniature and a commentary on it, see Weitzmann, in Weitzmann and Kessler, *Dura Frescoes* (as in note 4), 53, fig. 78.

32:52, 34:4), and Moses' repeated prayers in Jewish texts for this decision to be altered.[50] The closest approximation to the contents of the scene is provided by Deuteronomy 34:1–4, in which the Lord shows the Promised Land to Moses on Mount Nebo. There is no mention of Jerusalem in this passage. In the illustration of this text in the Octateuchs, for example, in the Seraglio copy, Moses looks from Mount Nebo upon the Promised Land, represented by a river, trees, and birds.[51] The Sinai icon's free elaboration of the biblical text, showing Jerusalem as well as Moses in prayer, indicates that this is an ad hoc creation reflecting the special ties of the monastery with this city.

20. The burial of Moses (Fig. 16). The body of the nimbed Moses, in a white head-covering and a green winding sheet, is lowered by three angels into an ocher-colored sarcophagus with brown marbling. At the back is a low wall and to the left, a towerlike structure resembling the one in the previous scene. Inscription: [Η κηδει]α του Μωυ[σε]ως.

This last scene of the Moses cycle, while it corresponds to the passage mentioning Moses' death in Deuteronomy 34:5–6, can hardly be accounted for by the enigmatic biblical passage. In the Smyrna copy of the Octateuchs, for instance, Moses' head emerges from behind a rocky mountain, probably to stress the fact that "no man knoweth of his sepulchre unto this day" (34:6).[52] By contrast, on the Sinai icon we have a burial scene with three angels placing the dead Moses into a sarcophagus. Here again, Jewish legends provide full justification for the pictorial components of the scene: they relate that three angels, Michael, Gabriel, and Zagzagel, descended to earth to bury Moses.[53] The inclusion of the angels in a depiction of Moses' burial has been noted in the East on a Crusader icon in the Sinai collection,[54] and in the West in the *Bibles Moralisées*.[55] The Sinai icon illustrates the only known example of this scene in its developed form in Byzantine art. However, the role of the archangel Michael in the burial of Moses is hinted at in Jude's Epistle (verse 9) and is found in the *Synaxarion of Constantinople* in the notice for the commemoration of Moses on September 4[56] and in the text of the Menologion of Basil II.[57] The legend is illustrated in the Vatican codex.[58]

Conclusion

The Moses cycle on the Sinai icon allows us to make certain observations regarding its formation. Following the conventions adopted in biographical cycles, it begins with a birth scene and ends with a burial scene. According to the same conventions, the first part of the cycle includes several infancy scenes. In our case, the birth scene is adapted from such infancy cycles as that of the Virgin, a formula that also appears in the group of the later Octateuchs. On the other hand, the two scenes of the child Moses at Pharaoh's court, as well as the concluding scene, the burial of Moses, can be explained by Jewish legends. The adherence of the twenty Moses scenes to the conventions of biographical cycles is also apparent in the selection and structure of the remaining scenes. They were carefully chosen to emphasize the principal events that marked the extraordinary personality of Moses and his unique role in the history of the Israelites' salvation from Egyptian bondage and their return to the Promised Land. Thus, the infancy scenes, including the episode of the crown, anticipate the future role of Moses. The two following scenes, the slaying of the Egyptian and the vision of the burning bush, mark the beginning of Moses' public life and the entrusting to him at Horeb of the mission to rescue his people. Next is the encounter of Moses and Pharaoh preceding the Plague of Hail, the only plague included in the cycle. The remaining scenes illustrate major events such as the Crossing of the Red Sea, a water miracle (the Smiting of the Rock), the Miracle of the Manna and the Quails, the giving of the law, the punishment of the idolaters for the creation of the golden calf, and the burial of Moses. Within this dense sequence are intercalated several scenes involving Aaron and Miriam, Moses' brother and sister, who played crucial roles of their own in the history of the Exodus. Even these scenes are in a certain sense integrated into the narrative of Moses' achievements. For instance, the celebration of Miriam faces a water miracle of Moses in which "Miriam's well" plays a conspicuous role. Moreover, the scene of Aaron officiating before the altar is the counterpart of the scene of the manna, thus relating the Aaron scene to an act of thanksgiving for the manna brought about by Moses. Aaron is also involved in the

[50] A. Meyer, *Legendes juives apocryphes sur la vie de Moise* (Paris 1925), 97, 98; Ginzberg, *Legends of the Jews* (as in note 11), vol. III, 471–473.

[51] Fol. 470r: Ouspensky, *Octateuque du Serail* (as in note 29), pl. XXXIII, fig. 213.

[52] Fol. 219v: Hesseling, *Octateuque de Smyrne* (as in note 17), pl. 79, fig. 267. For a commentary on this scene, see K. Weitzmann, "Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai," *ArtB* 45 (1963), 191, reprinted in Weitzmann, *Studies* (as in note 23), 291–324.

[53] Meyer, *Legendes juives* (as in note 50), 111.

[54] See Weitzmann, "Thirteenth-Century Crusader Icons" (as in note 52), 190–191, fig. 15.

[55] A. de Laborde, *La Bible Moralisée conservée à Oxford, Paris et Londres*, vol. I (Paris 1911), 1–100, fol. 93v, pl. 93. In this example, three angels are also included. Cf. Weitzmann, "Thirteenth-Century Crusader Icons" (as in note 52), 191.

[56] H. Delehaye, ed., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris* (Brussels 1902), col. 14.

[57] PG 117, cols. 29–32.

[58] *Menologio* (as in note 6), pl. on p. 13.

episode of the golden calf, which is closely related to the giving of the law. Thus the choice of scenes stresses Moses' role in the salvation of his people in a variety of ways.

Moses' new status after his assumption of the leadership of his people at Horeb with the vision of the burning bush is emphasized by such details as the nimbus and the antique garb that characterize him in the later scenes. He is also uniformly differentiated in stature and position from the other participants in the scenes. The frequent appearance of Moses in the scenes of this cycle is one of the many elements that distinguish it from the Moses cycle in the Octateuchs. On the other hand, the witnesses or active participants in the episodes are either absent or reduced to a minimum, owing partly to the restricted space. The adherence to the conventions of a biographical cycle on an historiated icon is also evident in the even number of scenes, their layout,[59] and the formulation of their inscriptions.

A local point of view can be detected in some of the scenes, as in the three episodes referring to the tablets of the law. If we add the principal scene of the icon, the receiving of the law, the emphasis placed on the *loca sancta* of the monastery becomes evident. Another scene with a local point of view is that of Moses praying to see Jerusalem, an episode which has no textual justification, but which can be explained by the close ties of the monastery and the archbishopric of Sinai with Jerusalem.

In fact, a number of physical characteristics indicate that this vita icon of Moses was in all likelihood painted at Sinai, including its huge size as well as technical details such as the distinctive combination of supports on its back and their decoration, features which characterize other large icons from the same period at the monastery. The style of the icon also conforms to an idiom in use in the monastery during the same period. Other arguments confirming that this work was created at Sinai include the portrait of the donor, an archbishop of Sinai, and the local overtones found, for example, in the giving of the law or Moses praying to see Jerusalem. It should be added that the Moses icon is one of six large panels at the monastery dating from the early thirteenth century with biographical cycles surrounding a central image, thus documenting a new type of icon, of which only a few examples from this early period can be found elsewhere.

Of special interest is the question of the creative process used to assemble this Moses cycle. Some of the compositions, such as Moses' birth and the encounter of Moses and Pharaoh, did not require precise models, since they repeated common iconographic formulas familiar to a painter working in a place like the monastery of Sinai, an important icon center during this period. However, I believe that further scenes, like the Plague of Hail or the Miracle of the Manna and the Quails, were simply ad hoc improvisations. I would even suggest that compositions like Moses praying to see Jerusalem required only a vague knowledge of the Bible. In addition, scenes such as Moses and the burning bush and the giving of the law were painted so often at the monastery that they must have become common knowledge to the artists working there. However, the Crossing of the Red Sea and other scenes leave little doubt, in my opinion, that the artist of the Moses icon did consult a visual model. One of the strongest arguments for this assumption is the misinterpretation of some scenes which is visible not only in their rendering, but also in the formulation of their inscriptions. The most obvious example is the scene I identify as Moses attempting to remove Pharaoh's crown, where the nature of the act is not made evident by either the iconography or the inscription, both of which emphasize Moses' caressing of Pharaoh.

As I have shown above, our vita icon shares no iconographic affinity with the recension represented by the Octateuchs, and, for that matter, has no relation with the Octateuch miniatures in the eleventh-century Kosmas manuscript in the Sinai library, for which an origin at Sinai has been recently suggested.[60] If that was the case, the manuscript must have been in the monastery when the Moses icon was painted at the beginning of the thirteenth century. One conspicuous feature of the presumed model for the icon was an awareness of rabbinical sources, as attested by the three scenes in the cycle that cannot be explained by the Septuagint text and by certain iconographic features, the most notable being "Miriam's well." Even if we can assume that the pictorial model for the Sinai icon was in the form of a Moses vita, we must leave open the question whether it was a manuscript or an icon. It could be argued that the model was less likely to have been an icon, since, from all appearances, the type of icon with a cycle of scenes on its border only came into existence at the beginning of the thirteenth century. On the other hand, icons with biographical cycles of saints in superimposed registers may have been created even earlier. Although the earliest biographical cycle of a saint in this form preserved

[59] Twenty scenes in a saint's cycle on a vita icon can also be found in the large icon of St. George in the Sinai Collection: G. and M. Soteriou, Εἰκονες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Athens 1956–58), vol. I, fig. 167; vol. II, 149–151.

[60] See Weitzmann and Galavaris, *Sinai Illuminated Manuscripts* (as in note 36), 7, 63.

at Sinai dates from the beginning of the thirteenth century,[61] we should not overlook the possibility that our icon was modeled on an earlier icon with this type of layout which existed at the monastery.[62] This hypothesis must be tested in the future against the necessary supporting evidence.

Technical University of Athens

[61] Unpublished; 64.4 × 49.8 cm. The icon, which depicts a cycle of St. George, retains sections of a much later overpainting.

[62] Icons with biographical cycles on their borders, however, could not have included more than twenty scenes, the number on the Moses vita, one of the richest icon border cycles. The restricted space available also excludes the possibility that the visual model for the icon was an iconostasis beam with a vita of Moses.

1. Mount Sinai, monastery of St. Catherine, icon with Moses cycle, early thirteenth century

2. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The Birth of Moses, Moses' exposure in the Nile and finding by Pharaoh's daughter

3. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses attempts to take Pharaoh's crown, trial of Moses with the burning coal

4. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses slaying the Egyptian

5. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1).
Moses and the burning bush

6. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1).
Moses before Pharaoh

7. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1).
The Plague of hail

8. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1).
The Crossing of the Red Sea

9. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Miriam and the Israelite women celebrating after the crossing of the Red Sea, the Miracle of the manna and the quails

10. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The Smiting of the rock

11. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Aaron officiating

12. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses receiving the tablets of the law

13. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Aaron and the golden calf

14. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses breaking the tablets of the law, Moses ordering the sons of Levi to slay the idolaters

15. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). Moses receiving the renewed tablets of the law, Moses praying to see Jerusalem

16. Sinai Moses icon (detail of Fig. 1). The burial of Moses

"Servants of the Holy Icon"

NANCY PATTERSON ŠEVČENKO

KURT WEITZMANN has long concerned himself with Byzantine icons, and he has brought many of them to the notice of other scholars for the first time. In this article I wish to honor him by recalling a few of the modest laymen who served the icon in their own way and in their own time as faithfully as he has in his.[1]

In his *typikon* for the Pantokrator monastery in Constantinople founded in 1136, John II Komnenos makes provision for the services to be performed in his memory. One of his requests is that every year on the anniversary of his death the icon of the Virgin Hodegetria be brought from its sanctuary across town into his tomb chamber, where it should remain overnight. When the icon leaves, the people who brought it are to be paid the considerable sum of fifty *nomismata hyperpyra* divided as follows: six for the icon (λόγω τῆς ἁγίας εἰκόνος), twenty-four for the twelve "κούδαι," and two each for the bearers and "other servants of the holy icon" (εἰς τοὺς βασταγαρίους καὶ λοιποὺς δουλευτὰς τῆς ἁγίας εἰκόνος). The remainder is to be divided into smaller denominations and given "to the σίγνα," that is, to the other icons involved in the procession.[2]

Who might these servants of the holy icon be?[3] Processions of icons were no rare sight in Constantinople, and that of the icon of the Virgin Hodegetria was certainly one of the most familiar.[4] Every Tuesday it was brought out to a square near the Hodegon monastery to work its healing miracles.[5] From the twelfth century on, it was regularly moved from its own sanctuary to the Pantokrator monastery—not only for John's yearly memorial services, but for those of various other members of his family as well.[6] During the fourteenth century at least, it was also taken annually to the imperial palace on the Thursday before Palm Sunday, and carried back ten days later on the Monday after Easter.[7] On certain occasions it went to the church of Hagia Sophia.[8]

[1] Many of the sources presented here have been cited elsewhere; my purpose has been merely to bring them together conveniently in one place, in hopes that more material will thereby be eventually brought to light. I have benefitted from conversations with John Nesbitt and John Cotsonis on the sigillographic material and with Annemarie Weyl Carr on the changing role of the icon; some of her results appear elsewhere in this volume.

[2] P. Gautier, "Le typicon du Christ Sauveur Pantokrator," *REB* 32 (1974), 81–83 (lines 883–900). For the reading of "signon" as processional icon, cf. my article "Icons in the Liturgy," *DOP* 45 (1991), 45 n. 7. On the income-producing possibilities of icons, cf. N. Oikonomides, "The Holy Icon as an Asset," *DOP* 45 (1991), 35–44. A *bastagarios* appears in a list of officials of Hagia Sophia included in the euchologion; he "carries the saint of the church in processions and on important feasts" (βαστᾶ τὸν τῆς ἐκκλησίας ἅγιον εἰς λιτὰς καὶ ἑορτὰς ἐπισήμας), J. Goar, *Euchologion sive Rituale Graecorum* (Venice 1730; reprint Graz 1960), 230. J. Darrouzès discounts the importance of this list, however, as it is essentially sixteenth-century and Cypriot, *Recherches sur les officia de l'église byzantine* (Paris 1970), 230. A certain John Kanaboutzes was a βασταγάρης in Constantinople in 1370 (*PLP*, no. 10870).

[3] The most recent articles on Byzantine confraternities, all with bibliography on Western equivalents, are those of G. Dagron, "'Ainsi rien n'échappera à la réglementation'. État, Église, corporations, confréries: à propos des inhumations à Constantinople (IVe–Xe siècle)," in *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin*, ed. V. Kravari, J. Lefort, and C. Morrisson, vol. II (Paris 1990), 155–182; J. Nesbitt and J. Wiita, "A Confraternity of the Comnenian Era," *BZ* 68 (1975), 360–384; P. Horden, "The Confraternities of Byzantium," in *Voluntary Religion*, ed. W. J. Sheils and D. Wood (Studies in Church History 23) (Worcester 1986), 25–45; and P. Magdalino, "Church, Bath and *Diakonia* in Medieval Constantinople," in *Church and People in Byzantium. 20th Spring Symposium of Byzantine Studies*, ed. R. Morris (Manchester 1986), 165–188. Important groundwork on the identification of attendant figures in Byzantine painting was done by N. K. Moran, in his study of the psaltai: *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* (Leiden 1986). Cf. also H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich 1990), 215–217, and the article by A. Weyl Carr in the present volume.

[4] On the journeys of the Hodegetria, cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, vol. I, *Le siège de Constantinople et le patriarchat oecuménique*, iii, *Les églises et les monastères*, 2d ed. (Paris 1969), 203–206; G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (DOS 19) (Washington, D.C. 1984), 364–366. Both Janin and Majeska confuse the *weekly* presbeia procession at the Pantokrator with the yearly commemorations of the founder: the Hodegetria icon was brought in only for the latter. On liturgical processions in general, cf. J. F. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy* (Rome 1987).

[5] Cf. p. 548 below. The procession is attested also in 1206: A. Heisenberg, *Neue Quellen zur Geschichte des lateinischen Kaisertums und der Kirchenunion* (SBMünch 1923, pt. 2,16), 11–32. Pilgrims report that the icon of the Virgin τὰ Κύρου was brought out and performed miracles on Fridays (Majeska, *Russian Travelers* [as in note 4], 329–331); this may have been a routine comparable to the Tuesday procession of the Hodegetria, or merely indicate the participation of this icon in a Friday night presbeia service (see below, p. 551).

[6] Gautier, "Typicon" (as in note 2), lines 883–887.

[7] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux (Paris 1966), 231, lines 1–12.

[8] See below, p. 548.

Such journeys of the icon of the Hodegetria evidently involved a considerable retinue. Details concerning the processions—which are virtually unrecorded by Byzantine writers—have been provided by a number of foreign pilgrims to the city. For them, these processions were of the utmost interest, one of the more famous sights of Constantinople that few visitors could afford to pass up. Their reports, though often cited, are worth reviewing once again here.

All who describe it marvel at how this heavy, jewelled icon is carried about, and at the crowds that accompany it. One pilgrim, Stephen of Novgorod (1348 or 1349), describes how:

> They bring out this icon every Tuesday. It is quite wonderful to see. All the people from the city congregate. The icon is very large and highly ornamented, and they sing a very beautiful chant in front of it, while all the people cry out with tears, "*Kyrie eleison.*" They place [the icon] on the shoulders of one man who is standing upright, and he stretches out his arms as if [being] crucified, and then they bind up his eyes. It is terrible to see how it pushes him this way and that around the monastery enclosure, and how forcefully it turns him about, for he does not understand where the icon is taking him. Then another takes over the same way, and then a third and a fourth take over that way, and they sing a long chant with the canonarchs while the people cry out with tears, "Lord have mercy." Two deacons carry the flabella in front of the icon, and others the canopy. A marvelous sight: [it takes] seven or eight people to lay [something] on the shoulders of one man, and by God's will he walks as if unburdened.[9]

The so-called Russian Anonymous (ca. 1390) says: "At this monastery the icon of the holy Mother of God is brought out into the monastery every Tuesday, and it performs a great miracle, healing the sick and tiring the eight men [carrying it]."[10]

According to a Spanish pilgrim, Clavijo (1403–6):

> The Picture is painted on a wooden board, square in shape and six palms high by the like across. The board stands supported on two feet, and the painting itself is now covered over by a silver plate in which are encased numerous emeralds, sapphires, turquoises and great pearls with other precious stones. The Picture is preserved [for safety][11] in an iron chest. Every Tuesday is its feast-day when a great concourse of folk assembles, clerics and lay persons who are of pious mind. These with many of such as are clerics from the other churches of the city, when they have said the Hours [*oras* or "prayers"], piously take the Picture out from this church and carry it to a court [*plaça*] near by. As it goes forth it is found to be so heavy that it requires three or four men to carry it, using straps of leather, attached to cramping irons [*con unos commo çintos de cuero que tienen con Sus feras*] by which the frame must be supported.[12] When it is thus brought forth it is set up in the middle of that court where all present make their prayers and devotions with sobbing and wailing. This being done there comes forth an old man, who prays before this image of Our Lady, and then he lifts up the Picture and carries it off, as though it were of but a trifling weight, and all by himself he bears it in the procession that returns forthwith to the church. Indeed it is a miracle how one man can possibly thus lift so great a weight [as is the burden of the frame]. They say that to no others is it possible thus alone to lift and carry it save to this particular man [and his brothers]. But this man is of a family any of whom can do so, for it has pleased God to vouchsafe this power to them one and all. On certain feast-days of the year they carry this Picture with great solemnities to Santa Sophia, thus to display it for the great devotion in which the people hold the same.[13]

Yet another Spanish pilgrim, Pero Tafur (1437), says:

> It is painted on stone, and with the frame and stand it weighs, they say, several hundredweight. So heavy is it as a whole that six men cannot lift it. Every Tuesday some twenty men come there, clad in long red linen draperies which cover the head like a stalking-dress. These men come of a special lineage, and by them alone can that office be filled. There is a great procession, and the men who are so clad go one by one to the picture, and he whom it is pleased with takes it up as easily as if it weighed only an ounce. The bearer then places it on his shoulder, and they go singing out of the church to a great square, where he who carries the picture walks with it from one end to the other, and fifty times round the square. By fixing one's

[9] Majeska, *Russian Travelers* (as in note 4), 36–37.

[10] Ibid., 138–139.

[11] "e está metida en una casa de fierro": R. González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, ed. F. L. Estrada (Madrid 1943), 54, line 11. The bracketed phrase was added by the translator: R. González de Clavijo, *Embassy to Tamerlane 1403–1406*, trans. G. Le Strange (London 1928), 84. I would like to thank Javier Urcid, Pre-Columbian Fellow at Dumbarton Oaks, for very kindly checking the translation of the entire passage for me.

[12] Literally, "And the image is so heavy that it takes three or four men to move it using something like leather belts fastened to rods with which they seize the image."

[13] Clavijo, *Embajada* (as in note 11), 54, lines 6–31; Clavijo, *Embassy* (as in note 11), 84–85.

> eyes upon the picture, it appears to be raised high above the ground and completely transfigured. When it is set down again, another comes and takes it up and puts it likewise on his shoulder, and then another, and in that manner some four or five of them pass the day. There is a market in the square on that day, and a great crowd assembles, and the clergy take cotton-wool and touch the picture and then, still in procession, they take it back to its place. While I was at Constantinople I did not miss a single day when this picture was exhibited, since it is certainly a great marvel.[14]

These accounts, which are fairly consistent, indicate that the icon of the Hodegetria was transported to the square on Tuesdays by a special brotherhood—it is even suggested that the privilege of attending this icon could remain in the same family for generations.[15] Several of the members at once are needed to bring out the icon, though some or all seem to have been trained in how to carry the icon individually on their shoulders. The relationship of the various members of this brotherhood was expressed in their dress: all wore red linen robes with hoods or special hats.[16]

A comparable brotherhood serving a different icon of the Virgin in Constantinople is attested as early as the eleventh–twelfth centuries. A manuscript of that period contains an account of the icon of the Virgin "Romaia," with events purporting to take place in the ninth century during the time of Michael and Theodora.[17] The icon had miraculously returned to Constantinople and was deposited in the church of the Chalkoprateia. "After this, the procession of the Virgin of the Hodegon having been instituted on Tuesdays, the more zealous of the Orthodox community established a service (διακονία) of brothers, and they took up this [icon] from the church of God, and deciding that it was right to carry it in procession along with the Hodegetria, in that godly and most sacred *litaneia* which takes place once a week, as was stated, they arranged for it to make the rounds of the pious churches of the saints, just as ancient tradition has determined up til now."[18]

Elsewhere in this text we learn something more of the nature of the brotherhood attached to the icon of the Virgin Romaia: it was apparently responsible for managing the miracle-working properties of the icon and could as a body recite prayers and even exorcisms on behalf of those awaiting a cure. The head of the brotherhood was called "ὁ κορυφαῖος τῶν ἀδελφῶν."[19]

Processions of this sort were by no means limited to Constantinople. In twelfth-century Thessalonike, an icon of the Hodegetria, revered as the protectress of the city, was escorted around the city (weekly?) by its own brotherhood:

> At this time, the all-hallowed Mother of God, who has among us the appellation of the Hodegetria, also revealed an unfavorable sign, showing that she had turned away from us and did not wish to support us. For in the course of a procession, on the day when it is ordained that this beautiful ceremony should take place, she had travelled around to those places in the city which the brotherhood desired that she should visit. Then, when she was being carried back again to her home [εἰς τὸν οἶκον αὐτῆς] and was approaching the entrance, she made such a strong resistance at the doorway that the man who bore her was forced backward, and when he began to exert himself to move forward, he was oppressed by a great weight and came near to falling; and he was not alone in this, but the same thing happened to the others who were participating in the work of carrying her. In the beginning it was suspected that the bearer of the image had devised this on his own initiative, this being the sort of charlatanry in which many engage. But when holy men [ἱεροὶ ἄνδρες] also, of upright life and incapable of contriving anything improper, joined in lending their strength to that of the others, and their combined force was unable to overcome the resistance of the sacred icon [ἱεροῦ σίγνου], and when it could not be persuaded to enter but refused steadfastly to be borne within, then fear overtook all prudent men for what they were about to suffer. They burst into tears raising a storm of weeping, they lifted up their voices to the

[14] Pero Tafur, *Travels and Adventures*, trans. M. Letts (London 1926), 141–142.

[15] Nesbitt and Wiita, "Confraternity" (as in note 3), 382–383, have, however, cautioned that the pilgrims may be confusing brotherhood with blood relations.

[16] Their being blindfolded, a fact mentioned only by Stephen of Novgorod, is probably to be connected with the imagery of the monastery itself, which was noted for its healings of the blind.

[17] E. von Dobschütz, "Maria Romaia. Zwei unbekannte Texte," *BZ* 12 (1903), 173–214, esp. 202. Von Dobschütz dates the manuscript (Paris, Bibl. Nat. gr. 1474) to the eleventh century, A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, vol. II (Leipzig 1938), 623–624, to the twelfth.

[18] Μετὰ δὲ ταῦτα τῆς κατὰ τρίτην προελεύσεως τυποθείσης τῆς Θεοτόκου τῶν Ὁδηγῶν, οἱ τῆς ὀρθοδόξου ὁμηγύρεως σπουδαιότεροι διακονίαν ἀδελφῶν συστησάμενοι ἐκ τῆς τοῦ θεοῦ ἐκκλησίας ταύτην ἀνέλαβον καὶ ἐν τῇ θεία καὶ ἱερωτάτη λιτανεία τῇ τελουμένη καθ'ἑβδομάδα μίαν, ὡς εἴρηται, καὶ αὐτὴν μετὰ τῆς Ὁδηγητρίας ἐπὶ προελεύσεως προπορεύεσθαι δικαιώσαντες ἐν τοῖς σεβασμίοις ναοῖς τῶν ἁγίων φοιτᾶν διετάξαντο, καθὼς ἡ ἀρχαία παράδοσις μέχρι τῆς δεῦρο διακρατεῖ. Von Dobschütz, "Maria Romaia" (as in note 17), 202, lines 3–10. Though the word σπουδαιότεροι recalls the σπουδαίοι known from sources dealing with early confraternities, the context here would seem to call for a straightforward reading of the term. Cf. S. Pétridès, "Spoudaei et Philopones," *EO* 7 (1904), 341–348. I am at a loss to explain why the icon is taken from the "church of God" when both the Hodegon and Chalkoprateia monasteries were dedicated to the Virgin.

[19] Von Dobschütz, "Maria Romaia" (as in note 17), 202 (line 26)–203 (line 17).

> most high Son of the all-holy Mother of God and they did not cease until, now that the sign had been received, the bearer [ὁ βαστάζων] of the sacred image was able without straining and without hindrance to bring it to its appointed place.[20]

The disaster foretold by this untoward event was the fall of the city to the Normans in 1185.[21]

An important text reedited recently by John Nesbitt and John Wiita reveals the existence of a confraternity active in the service of an icon in a more rural locale, namely the area of Thebes, in the eleventh and twelfth centuries.[22] The forty-nine members of this brotherhood devoted themselves to the service of the icon of the Virgin Naupaktissa. Each member (the ones who could write, at any rate) signed himself "δοῦλος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Νεπακτιτήσης" (servant of the most-holy [icon of the] Virgin of Naupaktos),[23] and committed himself to transporting and tending an icon of the Virgin. The icon was to be moved from one church to another and to remain a full month in each place. This extended stay was probably due to the fact that in this rural setting the distances between the various sanctuaries were substantially greater than in the capital; otherwise the principle of rotation was essentially the same. The members of the group, many of whom were priests, and some of whom were women, did more than carry the icon and take good care of it when it arrived at a nearby church: they recited common prayers, agreed to help each other in sickness, and to assemble for each other's burial and memorial services.

A few works of art help round out our impressions of these icon processions and their attendant brotherhoods. A thirteenth-century fresco in a monastery near Arta, published by Myrtali Acheimastou-Potamianou, shows the Constantinopolitan icon of the Hodegetria out in the marketplace, accompanied by the clergy and a large throng of women with candle holders; market-day genre scenes include sellers of drinks and fruits (Fig. 1).[24] The icon itself is being shouldered by a single bearer, his arms stretched out "as though crucified." He wears a knee-length brownish red tunic and a strap diagonally across his chest, which is probably the leather "belt" to which, according to Clavijo, iron rods were attached. Two other brethren stand nearby awaiting their turn; they wear the same caps and diagonal strap.

The verisimilitude of this fresco is unusual, matched only by a Russian tapestry of ca. 1498, where an icon of the Hodegetria is once more involved, this time in Moscow (Fig. 2).[25] Its bearded bearer again has his arms stretched out to the sides and is dressed in a long brownish tunic. At the base of the icon is a triangle of rods; the central vertical rod is apparently inserted into straps that form an X across the bearer's chest.[26] Other participants carry two large semicircular fans or banners and two smaller lozenge-shaped fans, as well as a dozen colorful long branches; the latter have led to the identification of this as a Palm Sunday procession.[27] Other less narrative, more liturgical images (scenes illustrating the Akathistos Hymn or the feast of the Sunday of Orthodoxy) show the icon resting on a stand, flanked by two members of the brotherhood (e.g., a fresco at Dečani and an icon in the British Museum, both fourteenth-century; Figs. 3 and 4).[28] The men are clad in wide-sleeved red tunics, with special tall, rounded red hats

[20] Eustathios of Thessalonike, *The Capture of Thessaloniki*, trans. J. R. Melville Jones (Canberra 1988), 142, lines 3–21. A distinction is drawn here between the brotherhood and the holy men, the latter presumably monks. The icon is earlier called "ἡ πολιοῦχος ἡμῶν" (42, lines 11–12). An icon of the Hodegetria, probably the same one, was housed in the fifteenth century in a chapel adjacent to Hagia Sophia in Thessalonike and brought out daily for services in that church and to other churches in the city on special feast days of the Virgin. Our source for this information, Symeon of Thessalonike, does not specify who transported the icon to the other sanctuaries; when it went from the chapel into the church, it could presumably be rolled out on the kind of wheeled stand we see in the frescoes (e.g., A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* [Stuttgart 1989], figs. 76:a, b, 114). Cf. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique)* (Paris 1975), 382.

[21] Eustathios's comment on the possible "charlatanry" involved in the erratic movement of icons calls to mind the staggering bearers of the Hodegetria icon noted by the pilgrims in Constantinople.

[22] Nesbitt and Wiita, "Confraternity" (as in note 3).

[23] Ibid., esp. 366–368.

[24] M. Acheimastou-Potamianou, "The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta)," in *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, Septembre 1976*, vol. II (Athens 1981), 1–14, esp. 4ff.; and now eadem, "The Basilissa Anna Palaiologina of Arta and the Monastery of Vlacherna," in *Women and Byzantine Monasticism. Proceedings of the Athens Symoposium, 1988*, ed. J. Y. Perreault (Athens 1991), 43–49. The caption says "Χαρὰ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγητρίας τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει," a reference to the "healing grace" of the Virgin Hodegetria.

[25] N. A. Maiasova, *Drevnerusskoe shit'e* (Moscow 1971), no. 27; N. A. Mayasova, *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia* (Moscow 1991), no. 17; Moran, *Singers* (as in note 3), 130–131, fig. 85; A. Grabar, "Zametka o metode ozhivleniia traditsii ikonopisi v russkoi zhivopisi XV–XVI vekov," *TrDrLit* 36 (1981), 289–294.

[26] The same triangular underpinning is visible in a thirteenth-century miniature in the Hamilton Psalter (Berlin, Staatsbibliothek, cod. 78 A 9, fol. 139), showing a family in proskynesis before an icon of the Virgin Hodegetria. The rods are inserted into a pedestal-like base: Belting, *Bild und Kult* (as in note 3), fig. 24.

[27] The procession is more liturgical than the one in the Arta fresco, in that the market-day elements are absent and the icon is attended by high-ranking ecclesiastics and even members of the imperial family. It is tempting, however, to see in the twelve branches the twelve koudai that accompanied the Hodegetria icon to the Pantokrator monastery; cf. p. 547 above. Similar leaflike forms visible in the Arta fresco are probably rhipidia, or liturgical fans.

[28] Pätzold, *Akathistos-Hymnos* (as in note 20), with earlier bibliography and many plates. Cf. Ševčenko, "Icons" (as in note 2), 47–50. These figures act here less as bearers than as an honor guard, flanking the image as attendants flank the emperor or as angels flank the seated Virgin and child, e.g., an image in the Vatican Kokkinobaphos manuscript (Vat. gr. 1162, fol. 50v), Belting, *Bild und Kult* (as in note 3), fig. 179. On the angel wings given the bearers in the Sunday of Orthodoxy icon, cf. Ševčenko, ibid., 48.

similar to those worn by psaltai.[29] Occasionally a sort of strap is visible running diagonally across their chests; in frescoes on Mount Athos, the straps actually have a buckle, confirming Clavijo's statement that they were made of leather (Fig. 5).[30]

Some depictions of icons other than the Hodegetria also include the figures of icon bearers but do not indicate whether the bearers belong to a brotherhood. A fresco in the fourteenth-century Akathistos cycle at Markov Manastir, for example, shows a bearer bent forward carrying a large icon of the Virgin Eleousa on his back in just the way that porters carry extraordinarily heavy loads in Istanbul today (Fig. 6).[31] His body, except for his head and legs, is invisible behind the *podea*, the embroidered cloth hanging from the icon; when he walked about, the icon must have given the impression of moving on its own.[32] In the fresco in the church of Sopoćani showing the translation of the relics of St. Stefan (Symeon) Nemanja to Studenica, the icon of the Virgin "Paraklesis" is being brought out to greet the body of the saint. The bearer is again barely visible behind the *podea* (Fig. 7).[33]

The evidence regarding lay brotherhoods devoted to purposes other than the service of icons has recently begun to be collected and studied.[34] Here I shall mention only two of these brotherhoods, the two that clearly involved service in liturgical processions (and thus perhaps the transportation of icons).

A miracle of St. Artemios has been cited as witness to the existence of a brotherhood "of the pannychis" (a vigil service), as early as the seventh century.[35] The hero of the story, who lived alone, had devoted himself from his early youth to the pannychis (προσκαρτερῶν τῇ παννυχίδι) of the Constantinopolitan church of John the Baptist in the Oxeia.[36] His regular habits were noted by a thief, who seized the occasion of his participation in the pannychis for the feast of the birth of John the Baptist to break into his house and steal his clothing. When morning came and the man had to dress formally for the service, he found all his clothes gone, so that he was unable to participate. Rebuked first by St. Artemios and then by the money changer who served as "treasurer of the brotherhood[?] of the pannychis" (ὁ ἀρκάριος τοῦ φιλικοῦ τῶν τῆς παννυχίδος) for not showing up for his usual duties (escorting τὰ ἅγια in procession, with his candle), he was requested by the arkarios not only to turn in his candle but also to pay a fine.

The outfit he was supposed to wear is not described in any detail, except that he complains that he has not one piece of clothing left, not even his "καρταλάμιν," a word of uncertain meaning.[37] The fact that the thief could brazenly claim that he had been loaned the clothes to wear to a wedding suggests that the costume was rather fancy, but not that it was specifically related to membership in the brotherhood. The thief's brother was hauled in, already dressed in the stolen clothes, including even the man's "λουρίον."[38] The hero gets all his clothing back in the end, though he graciously allows the thief's brother to keep the stolen undertunic and britches to avoid stripping him quite nude at the public hearing.

This miracle reveals that the pannychis was served by a group of men whose regular duties involved singing and the bearing of candles in processions, and that the brotherhood had a treasurer. The brotherhood could presumably also issue its own seals, for on an eighth-century seal is an inscription that reads "Τῆς παννυχίδος τῶν Χαλκοπρατ(εί)ων."[39] Another seal, even closer in date to the Artemios miracle, bears the inscription "Του φ[. . . παν]νυχίδος τῶν Χαλκοπρατ(εί)ων";[40] using the miracle text as a guide, we might reconstruct this inscription as "Τοῦ φιλικοῦ τῆς παννυχίδος τῶν Χαλκοπρατ(εί)ων" ([seal] of the brotherhood[?] of the pannychis of the Chalkoprateion). This seal bears on its obverse an image of the Virgin and child, which has been thought to represent an icon in the church of the Chalkoprateia.[41]

Another liturgical service that may also have had regular lay attendants was the presbeia, a Friday night office of the Virgin that, in Constantinople at least, included a procession across town with icons from various sanctuaries.[42] We hear of a tenth-century layman, Stephen Katzator, who, after being cured by the Virgin

[29] Cf. Moran, *Singers* (as in note 3), esp. 32–38.

[30] The frescoes in the katholikon of Lavra are dated 1535: G. Millet, *Monuments de l'Athos* (Paris 1927), pl. 131:2; cf. also pl. 228:1.

[31] A. Grabar, "L'Hodigitria et l'Eléousa," *Zbornik za likovne umetnosti* 10 (1974), 3–14, esp. 12.

[32] Perhaps this is what Pero Tafur meant when he said, "By fixing one's eyes upon the picture, it appears to be raised high above the ground and completely transfigured." On the *podea*, cf. A. Frolov, "La 'Podea', un tissu décoratif de l'église byzantine," *Byzantion* 13 (1938), 461–504.

[33] Ševčenko, "Icons" (as in note 2), 55.

[34] Cf. the articles cited in note 3 above.

[35] A. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca Sacra* (St. Petersburg 1909), 20 (line 4)–23 (line 28).

[36] The word προσκαρτερέω is used for the waiting that precedes the appearance of the saint during incubation. But it does include the idea of a waiting upon, a commitment, an adherence or allegiance (cf. note 56 below).

[37] "Καρτάλαμον" is another word for a περίζωμα, an apron or piece of underclothing.

[38] The meaning of the term is again unclear, but it may be the same as a λωρίον (λουρί, in modern Greek): a strip of leather. My thanks to Virgil Chrisafulli for this suggestion.

[39] G. Zacos and A. Veglery, *Byzantine Lead Seals* (Basel 1972), no. 770; V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, vol. V, part 2: *L'Église* (Paris 1965), no. 1143. Zacos and Veglery associate the seal with the imperial visit to the shrine on special feasts of the Virgin, but the pannychis at the Prodromos church mentioned in the Artemios miracle took place not only on major Baptist feasts, but every Saturday night.

[40] Zacos and Veglery, *Lead Seals* (as in note 39), no. 1118 (seventh century).

[41] Ibid., 719.

[42] On the presbeia, cf. Ševčenko, "Icons" (as in note 2), 50–54. The seals inscribed "'Η πρεσβεία τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος τοῦ ΚΑΠΟΥΑΓ( )ΙΟΝ λεοφόρου Γ'" should probably be connected with a Friday presbeia service in a sanctuary of St. Panteleemon: Laurent, *Corpus*

at her shrine at Pege, "committed himself in writing to be a servant of the Virgin" (καὶ τὸ εἶναι δοῦλος τῆς Θεοτόκου διὰ γραφῆς πιστωσάμενος), and went on to become "the chief of the brothers of the presbeia" (πρῶτος τῶν ἀδελφῶν τῆς πρεσβείας), a post which he still occupied when the miracle was set down.[43] We are not told what this position involved, but the passages reveal that a lay brotherhood was indeed associated with the presbeia; its duties may have included the care of "the icon of the presbeia" (τὸ τῆς πρεσβείας σίγνον, as it is called in the Pantokrator *typikon*), which is used in the service.[44]

From their seals, we know that three laymen of considerable standing served as πρῶτος τῆς πρεσβείας in the eleventh century:[45] John, who was both a patrikios and πρῶτος τῆς πρεσβείας of Blachernai; Michael, patrikios and πρῶτος τῆς πρεσβείας (the church is unspecified); and Nicholas Skleros, protoproedros, megas skeuophylax of Blachernai, and πρῶτος τῆς πρεσβείας, presumably also at Blachernai.[46]

Membership in a brotherhood clearly required some formal commitment, apparently a written one. Stephan Katzator signed on the dotted line to become a δοῦλος τῆς Θεοτόκου; so did the members of the Theban confraternity, most of whom wrote "ὁμολογῶ εἶναι δοῦλος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Νεπακτιτήσης" (with varying degrees of literacy). In these cases, the common designation δοῦλος τῆς Θεοτόκου has acquired a technical meaning: it refers to someone who has committed himself to the service of the Virgin—to her icon or her liturgy—as he would to a lord or the emperor.[47] A passage in the story of the icon of Maria Romaia implies the same thing, if more indirectly: the brotherhood is referred to as "the group of those pledged to the Virgin" (ἡ δὲ τῶν συνειλεγμένων τῇ Θεοτόκου πληθὺς).[48]

The phrase "δοῦλος τῆς Θεοτόκου" occurs repeatedly on seals of the seventh to eighth centuries. Although in most cases it should be understood as a forerunner of the invocation "κύριε [or Θεοτόκε] βοήθει τῷ δούλῳ σοῦ" standard on seals from the eighth to ninth centuries on, in some cases it may be being used in this technical sense, as indication of membership in a brotherhood. The relevant seals are those of John "stratelates, servant of the Forty Martyrs" (δοῦλος τῶν ἁγίων μεγαλομαρτύρων),[49] of Diazouzis, "apo eparchon . . . servant of St. Theodore" (δοῦλος τοῦ ἁγίου Θεοδώρου),[50] of an unknown "servant of St. Sophia" (δοῦλος τῆς Ἁγίας Σοφίας),[51] of Constantine the kourator, "servant of the Great Church" (Θεοτόκε βοήθει τῷ σῷ δούλῳ Κωνσταντίνῳ δούλῳ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ κουράτορι),[52] of Hadrian, "servant of the Holy Trinity" (Θεοτόκε βοήθει Ἀδριανῷ πιστῷ δουλῷ τῆς Ἁγίας Τριάδος).[53] Might these designations refer to sanctuaries to which these men were attached?[54] Are there perhaps other occasions where the phrase "δοῦλος τῆς Θεοτόκου" is used without our being aware of its technical meaning?[55] We should at least be on the alert.

A commitment to a brotherhood, whether it was a brotherhood of the icon or of the pannychis or of the presbeia, involved regular attendance at services and

des sceaux (as in note 39), no. 1206. The seal bears a bust of St. Panteleemon.

[43] *ActaSS* November, III, 888C. The miracles are usually dated to the tenth century; the manuscript containing the text (Vat. gr. 822) dates to the twelfth.

[44] Gautier, *Typicon* (as in note 2), lines 751, 799–800. Cf. also Ševčenko, "Icons" (as in note 2), 55 n. 72.

[45] On the office, cf. Darrouzès, *Recherches* (as in note 2), 314 n. 5. According to a miracle of St. Artemios, men in high places (τῶν ἐξεχόντων) were involved in the pannychis of John the Baptist every Saturday. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca* (as in note 35), 14, lines 19–21.

[46] Laurent, *Corpus des sceaux* (as in note 39), nos. 1200–1202. On Nicholas Skleros, cf. W. Seibt, *Die Skleroi. Eine prosopographisch-sigillographische Studie* (Vienna 1976), 93–97. Laurent (no. 1205, ninth century, and no. 1203, eleventh century) also describes seals inscribed "The return of the Holy Apostles" (Ἡ ὑποστροφὴ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων), and "of the diakonia of the Blachernai return" (Τῆς διακονίας τῆς ὑποστροφῆς τῶν Βλαχερνῶν), which he interprets as those of a brotherhood responsible for the return trips of the imperial procession.

[47] For individuals registering their commitment to secular lords, cf. *PLP*, s.v. "δοῦλος."

[48] Von Dobschütz, "Maria Romaia" (as in note 17), 202, lines 35–36. Perhaps the enigmatic γράπται, the women who helped out at the presbeia service at the Pantokrator, were called that because they had signed a written agreement: Gautier, *Typicon* (as in note 2), lines 787–794.

[49] Zacos and Veglery, *Lead Seals* (as in note 39), no. 2888, seventh century.

[50] Ibid., no. 1281 A, ca. 700.

[51] Ibid., no. 307, ca. 700.

[52] Ibid., no. 1807, ninth century.

[53] Ibid., no. 624, eighth century. There are several seals where, as here, individuals invoke the Virgin's help while declaring themselves "servants" of someone else: e.g., ibid., nos. 1470, 1505, 1606 C, 2501. Cf. also the seals of Andrew, δοῦλος τῆς σταυροῦ, no. 2781 (eighth century) and of Zeno hypatos and δοῦλος τῆς σταυροῦ, no. 2937.

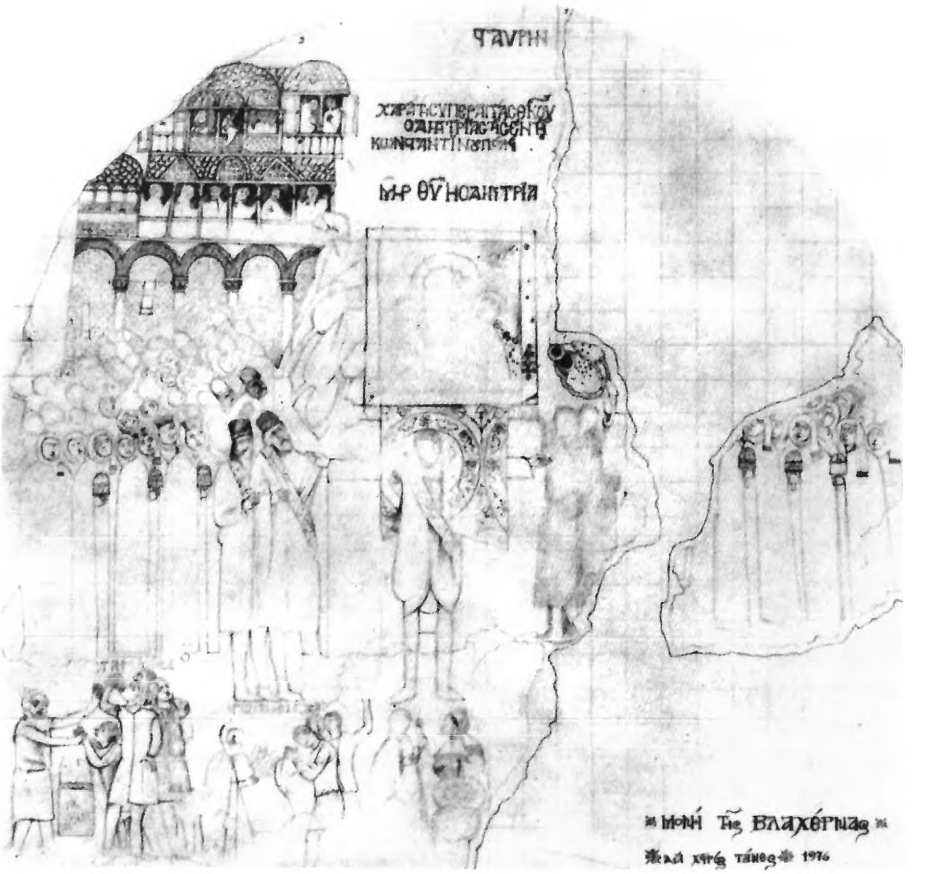
[54] The formula "δοῦλος τοῦ . . . " is not used that often on seals of clerics or monks. Note, however, the seal of Constantine πρεσβύτερου, δούλου τῆς Ἁγίας Σοφίας (Zacos and Veglery, *Lead Seals* [as in note 39], no. 307); Theodore who signed an Athonite document in 1018: Θεόδωρος μοναχὸς δοῦλος τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ξενοφῶντος (*Actes de Lavra*, ed. P. Lemerle, A. Guillou, and N. Svoronos, vol. I [Paris 1970], no. 29, line 27); and the seal of Eudokia, an eleventh-century nun and servant of "the Peridoxos": Θεοτόκε βοήθει τῇ σῇ δούλῃ Εὐδοκίᾳ μοναχῇ καὶ δούλῃ τῆς Περίδοξος. Her seal bears an image on its obverse of the Virgin orante, inscribed ἡ Περίδοξος (V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, vol. II, *Administration centrale* [Paris 1981], no. 1294, second half of the eleventh century); it is possible that this nun was serving a particular icon, that of the Virgin Peridoxos. There is also the slight possibility that when the sanctuary is referred to on a seal by an *epithet* of the holy figure to whom it is dedicated, this means the diakonia is actually serving the *icon* of that sanctuary, e.g., the diakonia τοῦ Ἀντιφωνήτου (Laurent, *Corpus des sceaux* [as in note 39], nos. 1207 and 1208), or the diakonia τοῦ τροπαιοφόρου, in an epigram by John Mauropus (*Iohannis Euchaitorum Metropolitae, quae in Codice Vaticano Graeco 676 Supersunt*, ed. P. Lagarde [Göttingen 1882; reprint Amsterdam 1979], nos. 71–72). But this is by no means certain.

[55] The phrase is so widely understood as a topos that it scarcely ever makes any index verborum.

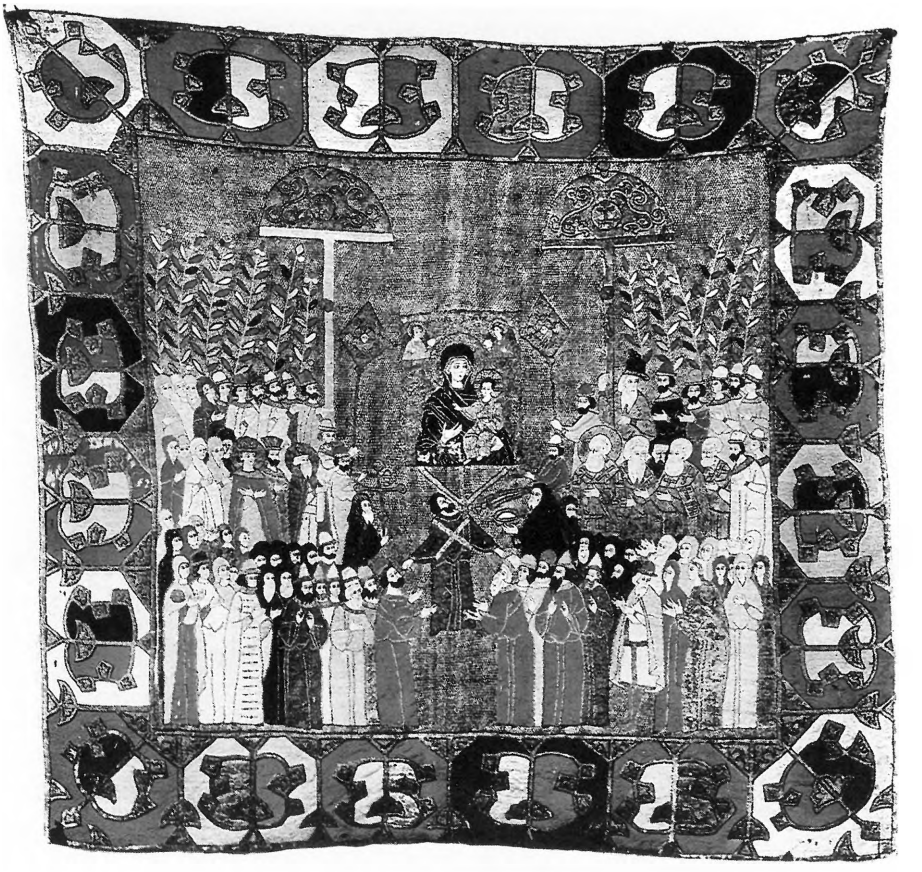
sometimes the escort of an icon on its various journeys about the city or countryside. The members could expect benefits in return: cash payment from the sanctuaries they visited (as was provided them by Emperor John II), mutual support in times of illness, and special treatment from the saint whose sanctuary or icon they had served. When the man whose clothes were stolen later developed a testicular tumor at age sixty-two and faced surgery, he protested to Sts. John the Baptist and Artemios (and to their companion in the shrine, St. Febronia), "So, St. John and St. Artemios and St. Febronia! I have served you [δεδούλευκα] from the age of ten until now, only to be mutilated in my old age! If I had committed myself to some individual on earth [εἰ τῶν ἐπὶ γῆς ἀνθρώπων τινὶ προσεκαρτέρουν], I would have been found worthy of [receiving] support and care and attention. Now that's the sort of compensation I expect!"[56] St. Artemios, of course, hastily rewarded this faithful servant with a miraculous cure.

Cambridge, Massachusetts

[56] Ναί, ἅγιε Ἰωάννη καὶ ἅγιε Ἀρτέμιε καὶ ἁγία Φεβρωνία, οὕτως ὑμῖν ἀπὸ δεκαέτους καὶ ὧδε χρόνου δεδούλευκα, ἵνα εἰς τὸ γῆρας ἀνάπηρος γένωμαι. εἰ τῶν ἐπὶ γῆς ἀνθρώπων τινὶ προσεκαρτέρουν, εἶχον ἄν καὶ συγκροτήσεως καὶ ἐπιμελείας καὶ προνοίας ἀξιωθῆναι. ἰδὲ εἰς ποῖον πλήρωμα ἦλθον. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca* (as in note 35), 29, lines 11–15 (literally: "See, for such a recompense have I come").

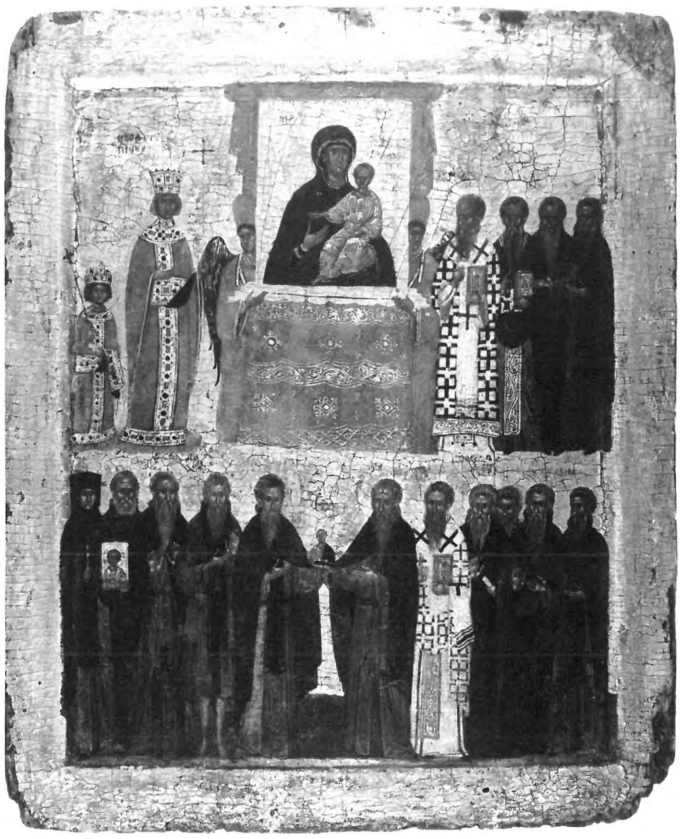


1. Arta, Blacherna monastery, fresco of the procession of the Hodegetria icon, late thirteenth century



2. Moscow, Historical Museum, tapestry showing the procession of an icon of the Hodegetria, 1498

3. Dečani, church of the Pantokrator, fresco illustrating strophe 20 of the Akathistos Hymn, ca. 1350



4. London, British Museum, icon of the feast of the Sunday of Orthodoxy, fourteenth century

5. Athos, Lavra monastery, katholikon, fresco of the feast of the Sunday of Orthodoxy, 1535

6. Markov Manastir, church of St. Demetrios, fresco illustrating strophe 23 of the Akathistos Hymn, ca. 1375

7. Sopoćani, church of the Trinity, fresco of the arrival of the body of Stefan (Symeon) Nemanja at Studenica, third quarter of the thirteenth century

L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle

MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ

BIEN QUE L'ICÔNE de l'Odigitria présente le sujet central de la mariologie byzantine[1] et ait été étudiée sous ses divers aspects, son sens dogmatique n'a été qu'effleuré.[2] On a construit l'étymologie des mots "τῶν Ὁδηγῶν" et "τῆς Ὁδηγήτριας" par respect pour la légende. Des récits tels que celui de l'anonyme Anglais,[3] qui, visitant Constantinople vers 1190, nous raconte que la Vierge s'est faite le guide de deux aveugles qui cherchaient la source miraculeuse près du monastère "τῶν Ὁδηγῶν," endroit où ils retrouvèrent la vue. La même attestation présente chez pseudo-Kodinos,[4] appartient aux temps iconoclastes, avant le triomphe de l'orthodoxie et la reconstruction de l'église "τῶν Ὁδηγῶν" par Michel III. Mais, pour trouver la source, les moines du monastère se substituent à la Vierge Conductrice des aveugles. Le récit, postérieur, d'Etienne de Novgorod revient de nouveau à la notion de la Vierge Conductrice, celle qui montre la voie au porteur d'icône avec les yeux bandés.[5]

Dans son *Constantinopolis Christiana*, Du Cange[6] refuse l'interprétation de l'Odigitria comme guide des aveugles. D'après lui, la Vierge a le rôle de "guide des empereurs," elle est le palladium de la ville de Constantinople qu'elle guide dans les victoires militaires. Sous son égide, se déroule l'histoire de la ville de Constantin, cité "theophylacte" et impériale, capitale sur le Bosphore, monumental palais dédié à la Théotokos. Cela nous est confirmé par le tropaire chanté le 11 mai: ταυτῆς τῆς θεοφυλάττου Βασιλίδος τῶν πόλεων καῖ ἔξαιρεσιν ἀνάκει μένης τῇ δεσποίνῃ ἡμῶν τῇ ἁγία Θεοτόκῳ καὶ ὑπ' ἀυτῆς διὰ παντὸς σωζομένης.[7]

Un sermon grec du XIe–XIIe siècles lui prête le rôle

[1] Le symbole vraiment corédempteur au Christ est l'icône de la Théotokos Odigitria dans l'iconographie byzantine. Son nom nous conduit dans le cercle des idées de la "διαλεκτικὴ πορεία" platonique, ce qui se manifeste explicitement dans l'évangile selon Jean 14,6: "Je suis le chemin, la vérité et la vie, nul ne vient au Père que par moi." Pareillement, le prophète Jérémie prenant le symbole de la Vierge dit: "Moi, ô épouse, mère de Dieu j'ai prédit que tu seras la route" (voir *Icônes Melkites*, cat. d'expos., Musée Sursock [Beyrouth 1969], 152). C'est aussi une pensée commune aux psaumes dans l'Ancien Testament: "Heureux ceux qui sont intègres dans leur voie et qui marchent selon la loi de l'Eternel. Heureux ceux qui gardent ses préceptes, qui marchent dans ses voies" (Psaume 119). Ou bien: "Fais-moi comprendre la vie de tes ordonnances" (Psaume 119,2 et 7); de même: "dirige mes pieds vers tes préceptes." Et aussi: "L'Eternel, enseigne-moi ta voie, conduis-moi dans le sentier de ta droiture" (Psaume 27,11); comme dans le Nouveau Testament: "O profondeur de la richesse, de la Sagesse et de la patience de Dieu que ses jugements sont insondables et ses voies impénétrables" (Epître aux Romains 11,33).

Même, avant Kondakov, nous avons une excellente étude sur l'Odigitria: A. A. Pavlovskii, *Zhivopis' Palatinskoi Kapeli v Palermo* (Saint-Pétersbourg 1890), 143; puis, N. P. Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri*, vol. II (Saint-Pétersbourg 1915), 154–162; N. P. Likhachev, *Istoricheskoe znachenie italo-grecheskoi ikonopisi, Izobrazheniia Bogomateri v proizvedeniiakh italo-grecheskoi ikonopisi i ikh vliianie na kompozitsii russkikh ikon* (Saint-Pétersbourg 1911); N. Likhachev, "Sceaux de l'empereur Léon III l'Isaurien," *Byzantion* 11 (1936), 473; V. N. Lazarev, *Vizantiiskaia zhivopis'* (Moscou 1971), 299; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique* (Paris 1957), s.v. "Odigitria": 3, 120, 128, 184, 185, 189, 190, 200, 202, 212, 213, 260; R. L. Wolf, "Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople. The Church and the Icon of the Hodegetria," *Traditio* 6 (1948), 319–328; S. Der Nersessian, "Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection," *DOP* 14 (1960), 71–86, rééd. dans eadem, *Études byzantines et arméniennes* (Paris 1973), 61–76.

[2] N. Nilles, *Kalendarium Manuale utriusque Ecclesiae* (Innsbruck 1807), 175, souligne son rôle comme guide dans le pèlerinage sur terre. Kondakov répète la riche documentation sur l'icône de l'Odigitria donnée déjà par E. von Dobschütz, *Christus Bilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig 1899), vol. II, 154, insistant sur l'histoire de l'image du "Palladium des empereurs byzantins." A. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford 1911), 673, croit en une origine égyptienne de l'icône; voir aussi A. Baumstark, O. Wulff, "Die Koimesis Kirche in Nicäa un ihre Mosaiken," *OC* 3 (1903), 255; et B. Lewis, "The Antiquities of Constantinople," *Archaeological Journal* 39 (1882), 131. Sur l'interprétation dogmatique d'Odigitria, voir chez C. M. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Orients* (Leuven 1949), 63; et D. Milošević, insistant sur le rôle médiateur cité chez un auteur serbe, l'archevêque Danilo II: *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, éd. L. Mirković (Srpska Književna Zadruga br. 257) (Belgrade 1935), 280; et D. Milošević, "Bronzana ikonica Bogorodice sa Hristom," *Zbornik Narodnog muzeja* 9/10 (1979), 376.

[3] R. Janin, *Les églises et les monastères de Constantinople* (Paris 1953), 208.

[4] "Πατρία Κωνσταντινουπόλεος," III:27, éd. Th. Preger, *Scriptores Originum Constantinopolitanarum* (Leipzig 1907, rééd. New York 1975), vol. II, 223.

[5] W. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient* (Genève 1889), 120; G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (DOS 19) (Washington, D.C. 1984), 36–37.

[6] Ch. du Fresne du Cange, *Historia Byzantina Duplici Commentario Illustrata* (Paris 1680), CDXXX, 30f.

[7] Ibid.

de guide dans le "Pèlerinage sur terre," indiquant même que la Vierge sur l'icône est peinte en buste et comme une réplique (ἐκτύπωμα).[8]

Des historiens comme Choniates, Akropolites et Du Cange[9] ont donné au nom "Odigitria" un sens séculier et cette interprétation n'a pas échappée au Père Cechelli, le fameux mariologue romain, qui a soutenu que l'icône de l'Odigitria n'a pas été inspirée par un souci dogmatique mais donne un exemple de l'influence du naturalisme hellénique, non seulement alexandrin, mais aussi ionien et rhodien; d'après lui, l'Odigitria a un équilibre structurel qui répète la plus belle tradition d'âge d'or de l'art grec.[10]

Néanmoins, nous allons étudier l'icône de l'Odigitria pour son sens dogmatique, l'aspect qui lui a valu la gloire pendant le Moyen Age.

Non seulement le terme "Odigitria," mais aussi d'autres qualificatifs qui lui appartiennent, nous conduisent sur le terrain, par excelience philosophique et religieux de la "διαλεκτικὴ πορεία," qui puise aux sources antiques de la cité de Platon[11] avec son interprétation chrétienne dans l'Évangile selon Jean (14,6) "Je suis le chemin, la vérité, et la vie, nul ne vient au Père que par moi."

Là, les byzantins avaient ajouté sur cette même voie: nul ne vient au fils que par sa mère. Déjà les paroles prophétiques de Jérémie leur rendent justice: "O Épouse, Mère de Dieu, j'ai prédit que tu seras la route."[12]

Les psaumes se font l'écho de cette idée: "Heureux, ceux qui sont intègres dans leurs voies et marchent selon la loi de l'Eternel; Heureux ceux qui gardent ses préceptes, qui les cherchent de tout leur coeur, qui ne commettent point d'iniquité et qui marchent dans ses voies."[13] De même le psaume (27,11): "Eternel, enseigne-moi ta voie, conduis-moi dans le sentier de la droiture," est aussi une parole prophétique qui nous aide à comprendre le sens dogmatique du qualificatif Odigitria donné de bonne heure à l'icône de la Vierge, et qui n'est pas un simple toponyme comme on voulait le croire.[14]

Les paroles explicites dans l'Epître aux Romains, telles que: "O profondeur de la richesse et de la sagesse et de la patience de Dieu, que ses jugements sont insondables et ses voies impénétrables," nous font entrevoir le rôle médiateur de la Vierge sur les sentiers qui conduisent à Dieu. La conductrice au salut, la "Πανύμνητε Ὁδηγήτρια" et "Μεσιτεύσα τοῦ κόσμου," dans la théologie byzantine, propose cette route de vérité qui conduit à la Divinité. La Vierge "Πανάχρανθος," Trône du Dieu, proclamée au concile d'Ephèse comme la Théotokos, possède la puissance spirituelle, due à l'Esprit, et la similitude à son fils, à cause de l'Incarnation.

Odigitria, désignée aussi "τιμιωτέρα" sur les sceaux, à qui la tradition donne le prestige d'avoir été peinte par saint Luc, est une icône purement dogmatique. Le plus ancien exemple conservé est celui de la catacombe de Priscilla,[15] dans la scène des Mages apportant les dons terrestres à la Médiatrice du Sauveur (Fig. 1). Cette même idée persiste dans les stances de l'hymne Acathiste. La dernière strophe est un panégyrique à Odigitria, la vierge "Panymnite": "O Mère digne de tous les chants, vous qui avez enfanté le Verbe, plus saint, recevez maintenant notre offrande, délivrez nous de tous malheurs et préservez nous du châtiment futur" (Fig. 2).[16]

L'Hymne de Noël, reprenant les vers de Romanos le Mélode, est aussi un panégyrique sur l'échange des dons entre la terre et le ciel, où la Vierge Odigitria en majesté, incarne l'offrande la plus précieuse de la part du genre humain. Conçue comme symbole dans l'abside et la prothèsis, d'après Théodore d'Andida, pseudo-Sophronios et Symeon de Thesssalonique, elle représente la grotte de Bethléem dans l'abside, tandis qu'à la prothèsis, la Vierge et l'enfant sont le symbole de la prosphora, le pain d'oblation qui, dans l'usage liturgique, porte le sigle IC XC NIKA. Une semblable Odigitria du XIIe siècle se trouve à Kurbinovo sur Prespa.[17]

On se demande en vain ce que signifie le fait que l'Odigitria assise se retrouve depuis le prototype des catacombes jusqu'à l'époque de la domination ottomane en Europe sans changer de type. Mais si on recule dans le temps, en comparant avec les modèles archaïques, de Magna Mater, Isis et Demeter, on remarque tout de

[8] Henze, *Muttergottesmaler* (comme dans n. 2), 77; von Dobschütz, *Christus Bilder* (comme dans n. 2), 221.

[9] Du Cange, *Historia Byzantina* (comme dans n. 6), lib. IV, 39f.; Georgios Akropolites, éd. Heisenberg (Leipzig 1903), 187, donne une image impressionnante de la proskynèse du roi devant la mère de Dieu. Der Nersessian, "Two Images" (comme dans n. 1), 73.

[10] C. Cechelli, *Mater Christi*, vol. I (Rome 1946), 204.

[11] Platon, *La République*, lib. VII, 514 B, 517 B, 521 C, 532 B.

[12] Jérémie 33.

[13] Les psaumes abondent en métaphores sur le Christ—la voie du salut (Psaume 119,30 et 59,3).

[14] F. Holweck, *Fasti Mariani* (Freiburg 1892), 324. Le quatrième kondakion appelle la Vierge "L'Odigitria vers la Sagesse"; L. Mirković, *Akatist Presvete Bogorodice* (Sremski Karlovci 1920), 20.

[15] G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin* (Paris 1884), 723; C. Bertelli, *Roma sotterranea* (Florence 1965), fig. 9.

[16] Mirković, *Akatist* (comme dans n. 14), 31; T. Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance," *CahArch* 22 (1972), 131; G. Babić, "L'iconographie Constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)," *ZRVI* 14/15 (1973), 173–189, fig. 6; et V. D. Lixačeva, "The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal gr. 429)," *DOP* 26 (1972), 253–262; A. Grabar, "L'Odigitria et l'Eléousa," *Zbornik za likovne umetnosti* 10 (1974), 6, à Cozia en Valachie.

[17] Voir l'exemple dans l'église de Žiča en Serbie: V. J. Djurić, "Portrety v izobrazhenii rozhdestveskikh stikhir," dans *Vizantiia iuznie slaviane drevniaia Rus', zapadnaia Evropa. Zbornik statei v chest V. N. Lazarev* (Moscou 1973), 244, 248 (fig.); pseudo-Sophronios, PG 87:3, col. 3089; Théodore d'Andida, PG 140, col. 429; et Symeon de Thessalonique, PG 151, cols. 264, 285, 348. Voir aussi A. Xyngopoulos, "Une icône byzantine à Thessalonique," *CahArch* 3 (1945), 127; sur le programme absidial, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, vol. I (Bruxelles 1975), tabl. A:57.

suite qu'il y a un changement. C'est justement ce geste d'allocution, d'adoration et de médiation de la Vierge chrétienne, qui est une innovation dogmatique. L'époque de Justinien nous montre un riche répertoire des types d'icônes d'Odigitria semblables, tout autour de la Méditerranée: en Arménie sur les chapiteaux de Dvin,[18] dans les sculpture d'Odzun,[19] d'Etschmiadzin,[20] et à Saulieu (Fig. 3).[21] Dans la Chronique Alexandrine du Musée Pouchkine (Fig. 4),[22] et sur une fresque de Faras (Fig. 5),[23] l'ancienne pose de la médiation est soulignée par le geste de la main droite.

Pour persuader le milieu monophysite, il n'a pas suffit d'une décision du concile d'Ephèse, proclamant la Théotokos trône du Seigneur et Mère du monde entier. Pour expliquer sa mission, on a inventé cet important symbole de la main médiatrice dirigée vers son fils, le Logos incarné, montrant aux peuples la voie du salut.

La Vierge, médiatrice dans l'économie du salut, reçoit au temps iconoclaste un nouvel aspect. Elle se lève de son trône et reste debout tenant de ses deux mains[24] le Verbe incarné. Les grands poètes et martyrs de l'époque iconoclaste avaient précisément cette vision de l'Odigitria devant leurs yeux. Nous en avons la preuve matérielle conservée sur les sceaux de Léon l'Isaurien, avant la persécution iconoclaste, et les lettres de Photios et Michel III après ces événements.[25]

Ce symbole de la Vierge Odigitria était le plus adéquat, car, d'après l'opinion des iconodoules, la présence du Christ et de sa mère très pure sur l'icône, témoigne de la vérité de l'Incarnation qui est, en définitive, la voie du salut et la garantie de la Rédemption. Car le concile d'Ephèse luttait pour la dignité de la Mère de Dieu; mais celui de Nicée a proclamé la médiation universelle de Marie. Telle est la raison de notre salut, comme le chante la XVIIe homélie de Photios;[26] "Que cette terre vive en paix et sans douleur par sa médiation . . . et avec l'aide de celle qui des deux mains porte l'agneau pour le sacrifier sur l'autel divin."[27]

Ce rôle médiateur de la Vierge est bien développé chez les orateurs et poètes de l'époque iconoclaste à savoir, André de Crète, saint Germain, Théodore Stoudite, et le patriarche Nicéphore.[28] Elle est la plus sainte des saints, plus haute que les cieux, plus digne que les séraphins, et plus estimée que tous les êtres existant sur la terre, celle dont l'intercession est très efficace, parce qu'elle est la mère de Dieu.[29]

Spécialement chez Damascène,[30] il y a une exégèse élaborée sur l'unité des deux natures en Christ, qui sont en harmonie complète dans l'icône: "Parce que Dieu est incarné, nous désirons voir ses traits (γαρ αὔτη εἰδεῖν τὸν χαρακτέρα), ce qui nous donne la garantie de notre salut" (εἶδον εἶδος θεοῦ τὸ ἀνθρώπινον καὶ ἐσώθη μου ἡ ψυχή). "Je vois la face de Dieu comme elle est vue par son frère Jacques" (Exode 32,30) ou, "je vois le souvenir de celui qui s'est incarné, et ne cesse de respecter la matière, par laquelle est accompli mon salut," (καὶ σέβων οὐ παύσομαι τὴν ὕλην).[31]

La lutte pour les icônes, commencée depuis le concile de Trullo, continue avec Jean de Thessalonique, Grégoire II, Jean de Chypre, Théodore Stoudite et Nicéphore; c'était la lutte pour la preuve de l'Incarnation et l'économie du salut.

Dans l'épître chap. 4, faussement attribuée à Jean Damascène, il est dit: "Dieu est simple, on ne peut pas le décrire, mais le corps qu'il a reçu de sa mère immaculée, est décrit comme on l'a vu sur terre."[32]

C'est maintenant Jean Damascène qui nous dit:[33] "En me figurant l'enveloppe charnelle, je m'incline plein de foi et je glorifie la Vierge qui a enfanté le Seigneur."[34] La mosaïque de Kiti (Chypre) signée "Ἁγία Μαρία," présente la Théotokos Odigitria debout avec les anges officiant (Fig. 6), le même schéma que dans les documents sigillaires de l'époque,[35] preuve des croy-

[18] S. Der Nersessian, *L'art arménien des origines au XVIIe siècle* (Paris et Genève 1977), 56, fig. 33.

[19] Ibid., 54, fig. 31.

[20] Sur l'éléphantine au Matenadaran-Erévan, no. 2374, du VIe siècle, il y a l'Odigitria dans la partie centrale, ibid., 77, fig. 50.

[21] E. Dinkler, *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit* (Recklinghausen 1970), fig. 321.

[22] Les fragments de la Chronique Alexandrine se trouvent au Musée Pouchkine: A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins* (Princeton 1968), fig. 64.

[23] Dinkler, *Kunst und Geschichte Nubiens* (comme dans n. 21), 331.

[24] Les vers de Georgios Pisidas disent explicitement: Ἡ γὰρ φέρουσα τὸν θεὸν ταῖς ἀγκάλαις (Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* [comme dans n. 1], 159); chez Damascène, PG 672:C: Ἀγκάλαις τὸν κτίστην βαστάσασσα (Christ est né dans les bras de sa mère); C. Mango, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople* (Cambridge, Mass. 1958), 290.

[25] Likhachev, "Sceaux de l'empereur Léon III" (comme dans n. 1), 473; Grabar, *L'iconoclasme byzantin* (comme dans n. 1), pl. 55; N. P. Likhachev, *Pechati patriarkhov Konstantinopol'skikh* (Trudy Moskovskogo Numizmaticheskogo Obshchestva 2) (Moscou 1899), vol. III, 1, 18, 19.

[26] Aristarches II, 299, chez Mango, *Homelies of Photius* (comme dans n. 24), 290.

[27] Ibid.

[28] André de Crète, PG 97, col. 1107; Germanos, PG 98, cols. 308:C, 320:B, 352:A, 320:D; Théodore, PG 99, col. 1528:C; Nicéphore, PG 100, col. 341:C.

[29] PG 96, 669:C, 725:D: Θεοῦ ζῶντος Μήτηρ; Θεοῦ Μήτηρ.

[30] Voir C. Chevalier, *Mariologie de saint Jean Damascène* (OCA 109) (Rome 1936), 241.

[31] G. Ostrogorski, "Soedinenie voprosa o sv. ikonah s khristoloshkoi dogmatikoi v sochineniiakh pravoslavnykh apologetov ranego perioda ikonoborstva," *SemKond* 1 (1927), 41–42.

[32] *Or. Adv. Const. Caballinum*, chap. 4, PG 95, 320:A.

[33] G. Ostrogorsky, "Les décisions du 'Stoglav' concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine," dans *L'art byzantin chez les Slavs: Recueil dédié á la mémoire de Theodore Uspenskij*, vol. I (Paris 1930), 404.

[34] G. Ostrogorski, *O verovanjima i shvatanjima vizantinaca* (Belgrade s.a.), 194 n. 32.

[35] Th. Shmit, Παναγία Ἀγγελόκτιστος (IRAIK 15) (Sofia 1912), tab. IV, 206–239. D'après Shmit, l'époque en est le IXe siècle, mais J. Smirnov, "Khristiianskie mozaiki Kipra," *VizVrem* 4 (1897), 1–93, recule la date au Ve–VIe siècle. A. H. S. Megaw, *The Church of the Panagia Kana-*

ances iconodoules. Nous la voyons aussi sur le manuscrit copte du Vatican (Fig. 7),[36] la mosaïque de Nicée et celle d'Hosios Lucas.

Il n'y a pas de doute que cette icône était l'argument principal durant l'iconoclasme, formulé dans la malédiction de Jean Damascène: "Maudites soient les lèvres qui ne vénèrent pas l'icône de l'Odigitria peinte par saint Luc."[37]

Dans le manuscrit de Patmos du IXe siècle, édité par Sakkelion,[38] se trouve la copie complète de la lettre synodale des trois patriarches adressée à l'empereur iconoclaste Théophile. Au début, la Vierge est représentée avec l'enfant dans ses bras.

Il est aussi nécessaire de noter qu'à l'époque post-iconoclaste, on retrouve cette même image d'Odigitria avec la signature "Σιὼν." Ce toponyme donné à la Vierge Odigitria,[39] coïncide avec le lieu de la théophanie et la demeure de la Vierge après la Résurrection du Christ, tandis que les autres toponymes ne sont que des qualificatifs prononcés lors du culte: Ἀρακιώτισσα de Chypre (Fig. 8),[40] Ἀθηναιώτισσα,[41] Σκοπιώτισσα,[42] Θεραπειώτισσα,[43] Κυρία τῶν βλαχερνῶν,[44] et Τραιανοπολιτίσσα.[45]

D'autres titres données à Odigitria ne contredisent pas le dogme principal qu'elle présente et se retrouvent quelques fois dans les hymnes: Παντάνασσα et Πάντων Βασιλίσσα,[46] Ἁγία Μαρία,[47] Παρθένος,[48] Τιμιωτέρα,[49] Ἀμόλυντος,[50] Ἐλεοῦσα,[51] Παραμυθία,[52] sur des sceaux, Κρύπτη (grotte),[53] Ἁμαρτωλῶν Ἐλπίς,[54] Ἐλπὶς καὶ σκέπη τῶν χριστιανῶν,[55] Ἡ Σηροθιανὴ et Ἄλυπος,[56] et Κεχαριτωμένη. Ce dernier épithète apparaît à Nagori-

---

karia at Lythrankomi in Cyprus: Its Mosaics and Frescoes (DOS 14) (Washington, D.C. 1977), 121.

[36] Vatican, cod. copt. I, fol. 66: Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 181, fig. 81.

[37] Au dessus de la porte conduisant du narthex à la nef latérale du sud, la Vierge Odigitria est représentée flanquée de l'empereur Constantin X^{e} et Nicéphore le patricien. Ce monastère était une "proenia" donnée par l'empereur au patricien. Très peu après le tremblement de terre en 1065, on a érigé la nouvelle église. Comparez: C. Mango, "The Date of the Narthex Mosaic of the Church of the Dormition at Nicaea," *DOP* 13 (1959), 247, 248, 251, figs. 3, 4.

[38] I. Sakkelion, Ἐκ τῶν ἀνεκδότων ἐπιστολὴ συνοδικὴ τῶν ἁγιοτάτων πατριαρχῶν τῆς Ἑφας λίξεος Χριστοφόρου Ἀλεξανδρείας Ἰωβ Ἀντιοχείας καὶ Βασιλείου Ἱεροσολύμων πρὸς Θεόφιλου αὐτοκράτορα Κωνσταντινουπόλεως περὶ τῶν ἁγιων καὶ σεπτῶν εἰκόνων νῦν πρότον ἐκδιδόντος (Athènes 1874), 48. Ce manuscrit de Patmos du IXe siècle, édité pour la première fois, avait en vignette la représentation de la Vierge à l'enfant: Smirnov, "Khristiianskie mozaiki Kipra" (comme dans n. 35), 2.

[39] La Vierge est peinte comme Odigitria dans les manuscrits du IXe–XIe siècles: le psautier grec, Chludov; MS. Vat. Barb. gr. 372; et de Londres, Brit. Lib., MS. Add. 19352, de l'an 1066. L'icône Thaumaturge de Mitilina est signée: Ἡ Ἁγία Σίων (K. Kalokyres, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνάτολης καὶ τῆς Δύσεως [Thessalonique 1972], pl. 5).

[40] Cette icône du XIIe siècle (vers 1192) porte la signature "Ἡ Ἀρακιώτισσα" avec le Christ enfant "IΣ XE NIKA" (*Byzantine Icons from Cyprus*, cat. d'expos., Benaki Museum [Athènes 1976], no. 6). Stylistiquement, l'icône est proche de la Vierge Odigitria provenant des Saints-Anargyres d'Ohrid de la première moitié de XIIIe siècle: P. Miljković-Pepek, "Un courant artistique dans la peinture du XIIIe siècle en Macédoine," *Kulturno nasledstvo* 4 (1972), no. 4, 23, fig. 11.

[41] De l'an 1182. Voir Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 230.

[42] M. Tatić-Djurić, "Ikona Bogorodice Skopiotise," *Zbornik. Arheološki muzej na Makedonija* 6–7 (1975) (*Mélanges Dimče Koco*), 245–256.

[43] Icône en métal provenant de Térapia dans le Bosphore (Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* [comme dans n. 1], 232, fig. 114); G. P. Velgri, "Θεοτόκος ἡ θεραπιώτισσα," Δισθ.Ἐφημ.Νομισ.Ἀρχαιολ. 12, 3/4 [1910], 327.

[44] Maintenant à Princeton, Scheide Library, Lectionnaire cod. M 142, fol. 119. Le texte est écrit en minuscule XIe–XIIe siècle: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. G. Vikan (Princeton 1973), 224; les miniatures démontrent le style des maîtres italo-byzantins: l'évangéliste Luc est représenté comme peintre de l'icône.

[45] On rencontre l'inscription "Τραιανοπολιτίσσα" (Schlumberger, *Sigillographie* [comme dans n. 15], 188, 1). La Vierge Ἱεροκυπιωτίσσα de l'église de Sainte-Paraskevi à Yeroskipos près de Paphos en Chypre est une icône de l'Odigitria du XIVe siècle: G. Soteriou, Τὰ βυζαντινὰ μνημεία τῆς Κύπρου (Athènes 1935), pl. 116. "Μεσοπανδίσσα" de Crète dans l'Iraklion dont la copie en mosaïque se trouve dans l'église Sainte-Marie de "la Salute" à Venise.

[46] Au monastère de saint Jean Chrysostome à Chypre, se trouve l'icône du peintre Ménas, XVIe siècle, présentant le type Odigitria signée πάνταvασσα; voir *Byzantine Icons from Cyprus* (comme dans n. 40), 163. Dans le Musée Byzantin d'Athènes, l'Odigitria (no. 174) porte la signature "Βασίλισσα Παντῶν, Χειρ Π[. . .]," XVIIIe siècle.

[47] La mosaïque de Chypre à Panagia Angeloktistos porte la signature Ἡ Ἁγία Μαρία, datée par Smirnov du Ve–VIe siècle ("Khristiianskie mozaiki Kipra" [comme dans n. 35], tabl. I); pour la datation au IXe siècle: M. Sotiriou, "Τὸ πρόβλημα τῆς χρονολογίας τοῦ Μωσαικοῦ τῆς Παναγίας Ἀγγελοκτίστου," *BNJ* 14 (1938), 293–305; et G. Galassi, "Musaici di Cipro e musaici di Ravenna," *FelRav* 65 (3e sér., no. 15) (1954), 20, 177.

[48] Sur la monnaie publiée par R. Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, vol. VI, *Sculture non cimiteriali* (Prato 1880), pl. 482:15; et J. Strzygowski, "Drei Miscellen, III: Die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst," *RQ* 7 (1893), 7.

[49] D. P. Paschales, "Χριστιανικὴ Ἄνδρος. Andros sacra," Δελτ.Χριστ.-Ἀρχ.Ἑτ. 1 (1924), 25, donne les qualificatifs suivant à la Vierge Odigitria: Timiotéra, Eléousa, Akathistos, Kyria tōn aggelōn, Psychosostria, Peribleptos, Amoluntos, Panachrantos, Alupos. Voir aussi E. A. Pezopoulos, "Ἡ λατρεία τῆς Θεοτόκου," Ἐφημ. Ἀθῆναι" 17 (1919), 303–304.

[50] Ibid. Voir aussi l'icône Athonienne de l'ermitage de Saint-André du XVIe siècle, signé "Ἀμολύντος": Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 271, 272, fig. 149.

[51] Les exemples à Sarakina en Crète, église de l'Archange Michel: K. Lassithiotaki, "Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης, Β. Ἐπαρχία Σελίνου," Κρ.Χρον. 22 (1970), 145, fig. 176; à Ohrid, dans l'exonarthex de Saint-Clément au dessus de la porte, sur le mur est (non publié). Sur la signification du qualificatif ΕΛΕΟΥΣΑ, voir M. Tatić-Djurić, "Eléousa. A la recherche du type iconographique," *JÖBG* 25 (1976), 259–269.

[52] L'Odigitria debout sur un sceau de l'Ermitage du XIe siècle, porte la signature "Ἡ Παραμυθία": V. S. Shandrovskaia, *Vizantiiskie pechati v sobranii Ermitazha* (Leningrad 1975), 11, fig. 21. L'icône de la sainte Vierge Consolatrice est citée par M. I. Gedeon, Μονὴ τοῦ πατριαρχικοῦ οἴκου καὶ τοῦ ναοῦ (Constantinople 1889), 77.

[53] L'icône Odigitria Ἡ κρύπτη fut autrefois offerte par la duchesse Anne Notaras à la confrérie de Venise; actuellement à Saint-Georges des Grecs de l'institut, M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Venise 1962), no. 4, pl. 3 et 4, p. 12; et N. Drandakis, "Une icône de la Vierge à l'enfant de l'époque des Paléologues de l'église grecque de Venise," *Theologia* 28 (1957), 9.

[54] Une icône non publiée au Musée Byzantin d'Athènes porte la signature "Ἡ Ἁμαρτολῶν Ἐλπίς."

[55] *Icônes Melkites* (comme dans n. 1), no. 54, datée 1813 de la main de Michel de Crète.

[56] Dans l'église Panagia, au village Alikampos, en Crète, il y a la fresque de Jean Pagomenos de 1315–1316 représentant une Odigitria

čino et une icône bulgare de Sofia[57] présente ce qualificatif essentiel. La liturgie du 18 octobre pour la fête de saint Luc,[58] nous en explique le sens: "Après avoir peint le portrait de la Vierge, l'apôtre lui montra son oeuvre pour qu'elle la juge et la Vierge dit: 'Grâce (χάρις) à celui qui naquit de mon sein, il sera avec vous par ma médiation.'"[59] Nous retrouvons la même idée dans la lettre des trois patriarches orientaux à l'empereur Théophile,[60] lettre où abondent les réminiscences plotiniennes qui donnent un aspect purement pneumatique au charisme présent dans l'icône commencée par saint Luc et finie par les forces divines (ἀχειροποίητος).

Le qualificatif "πανύμνητος"[61] qui figure dans la 24e stance de l'hymne Acathiste est un terme purement poétique, attestant par son sens la grande popularité de l'icône d'Odigitria. L'hymne Acathiste, pendant laquelle on vénère cette icône, est chantée pendant toute la nuit (*holonuktikos*), sans s'asseoir (*akathistos*), le cinquième dimanche de Carême. Nicéphore Calliste Xanthopoulos a le mérite d'intégrer, dans son histoire ecclésiastique, le texte de Théodore Lecteur sur la fameuse icône de Terre Sainte, peinte par saint Luc, et apportée dans la capitale au Ve siècle.[62] Le moment de l'apogée de la Vierge Odigitria est atteint quand Grégoire Palamas et Philothé de Constantinople[63] perfectionnent la théologie mariale ou bien, cette pneumatologie de l'économie du salut dont l'icône de l'Odigitria était un symbole éclatant, et l'Oikonomissa[64] de l'Athos un signe équivalent (Fig. 9).

Les poètes byzantins abordant l'icône de l'Odigitria ont élaboré une petite somme de théologie, pour ne citer que quelques distinctions du terme Odigitria:[65] "Ὁδηγήσασα τοὺς ἐν σκότει τῆς ἀγνωσίας καὶ τοὺς συσχεθέντας ἐν βάθει δεινῶν πρὸς φῶς τὸ τῆς γνώσεος" par Damascène, ou chez Marc Eugenikos et Joseph Stoudites.

Les poètes n'avaient devant leurs yeux que le type le plus parfait de la Vierge Conductrice qu'ils chantaient et appelaient la "Πανύμνητος" comme dans la dernière stance de l'hymne Acathiste qui lui est dédiée. Ce sont surtout les vers de Nicéphore Calliste, qui tissent un admirable acrostiche à la Protectrice de Constantinople. Cette Odigitria médiatrice, grâce aux charismes de l'Esprit Saint est non seulement la Mère du Christ, mais aussi, dans une vision Palamite contemporaine, une hypostase identique au Verbe lui même.[66]

D'après Théophane le Nicéen,[67] la main du Démiurge, par sa force pneumatique, a rendu la Vierge capable d'être conductrice (Odigitria) à la Divinité. Ce symbolisme est marqué par la main droite de l'Odigitria montrant de la sorte la voie vers le Sauveur.

Je ne veux pas citer ici les différences existant entre l'image et le message, dans le large répertoire des images attribuées à saint Luc dans les sources amplement accumulées par von Dobschütz,[68] Kondakov,[69] Klein[70] et Henze,[71] et la liste de 600 icônes attribuées à la main de saint Luc, par Collin de Plancy.[72] Je veux tâcher de présenter la ligne possible de l'évolution et de la signification de l'icône de l'Odigitria.

En raison du dogme, on insistait toujours sur le sens des représentations figurées de la Vierge qui vivait après la résurrection avec les disciples du Christ au Sinaï. Pour cette même raison, le Christ est représenté sous les traits de l'enfant Ἐμμανουήλ quoique, à ce moment, il n'existât plus sur terre. C'est pour cela que Metaphraste nous dit: "Elle a le Caractère" et il est le "Type."[73] De

---

assise, signée Ἡ Σηροθιανὴ: K. Lassithiotaki, "Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης, Β. Ἐπαρχία Κυδόνιας, Γ. Ἐπαρχία Ἀποκορονου," Κρ.Χρον. 21 (1969), 489, fig. 156.

[57] N. Beliaev, "Obraz bozhiei materi Pelagonitisi," *BSl* 2 (1930), 309. Deux fresques à Staro Nagoričino posées comme un pendant hymnologique du Christ/Ἐλεήμων et de la Vierge/κεχαριτωμένη: K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Mijatev, et Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien* (Vienne et Munich 1965), 115.

[58] La fête de saint Luc est célébrée le 18 octobre: *ActaSS, Octobris*, vol. VIII (Bruxelles 1853), cap. 6, p. 283.

[59] Metaphrastes, Logothète à la cour de Constantinople, prête une attention spéciale à l'hagiographie de saint Luc: PG 115, cols. 1120–1140.

[60] *Originum Rerumque Constantinopolitanarum Manipulus*, éd. F. Combefis (Paris 1664), 114, PG 95, 3:C–D; éd. Sakkelion, Ἐπιστολὴ συνοδική (comme dans n. 38), 48; et von Dobschütz, *Christus Bilder* (comme dans n. 2), 270, 3; C. M. Henze, *Mater de Perpetuo Succursu* (Bonn 1926), 113; PG 96, 748:A et 449:B.

[61] F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin* (Chevetogne 1948), vol. II, 13–27; T. Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance," *CahArch* 22 (1972), 153.

[62] Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 156; Nicéphore Calliste, "Τροπάρια κατανυκτικὰ εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον: Πρὸς 'τὴν Τιμιωτέραν,'" fol. 199v, dans M. Jugie, "Poésies rythmiques de Nicéphore Calliste Xanthopoulos," *Byzantion* 5 (1929), 362–363.

[63] A. Wenger, "Marie et l'Esprit Saint dans la liturgie byzantine," dans *Acta VIII Congressus Mariologico-Mariano, Roma 1975* (Rome 1981), 5–10; et Nicolas Cabasilas, *Homélie sur l'Annonciation*, éd. M. Jugie (PO 19, 3) (Paris 1925), 184–185; et A. Wenger, "La maternité spirituelle de Marie dans la théologie byzantine du IXe–XVe siècle," *Études mariales* (1960), 4–6.

[64] P. Huber, *Athos, Wundertätige Ikonen* (Bern et Stuttgart 1966), pl. 19.

[65] K. Kirchhoff, *Über dich freut sich der Erdkreis: Marienhymnen der byzantinischen Kirche* (Münster i. W. 1940), 107; la quatrième Ode du mercredi de la sixième semaine, glorifie la Vierge: "Tu as fait naître la voie, tu es ma voie véritable, tu me conduis sur les sentiers de mon salut, et tu mènes hors de la mauvaise voie quotidienne." S. Eustratiades, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ (Chennevière-sur-Marne 1930), 51.

[66] Nicéphore Calliste, "Τροπάρια εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας: Πρὸς 'τὴν Τιμιωτέραν,'" fol. 201, dans Jugie, "Poésies rythmiques" (comme dans n. 62), 365.

[67] Theophanes Nicenus, *Sermo in sanctissimam Deiparam*, texte grec traduit et notes critiques par M. Jugie (*Lateranum*, n.s., 1 [1935]), 26, 135, et 151ff.

[68] Von Dobschütz, *Christus Bilder* (comme dans n. 2), vol. I, 79–80.

[69] Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 153.

[70] D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria* (Berlin 1933), 7–11.

[71] Henze, *Muttergottesmaler* (comme dans n. 2).

[72] J. A. S. Collin de Plancy, *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*, vol. II (Paris 1878), 234; P. Andros, "Περὶ τῶν εἰς τὸν Λουκᾶν ἀποδιδομένων εἰκόνων τῆς Παναγίας," dans *Actes du IIIe Congrès international des études byzantines, Athènes 1930* (Athènes 1932), 239.

[73] PG 115, col. 1156.

l'image des catacombes jusqu'à l'époque de Justinien, on peint l'Odigitria. Cachée pendant l'iconoclasme, elle est de nouveau en vogue en Italie au XIIIe siècle[74] époque à laquelle les Latins s'emparèrent de l'icône d'Odigitria, volée de Sainte-Sophie par les Vénitiens et conservée jusqu'en 1261 au monastère de Pantocrator.[75]

Le type iconographique d'Odigitria debout existait déjà au VIe siècle en Syrie. Dans l'évangile de Rabbula[76] nous voyons cette position de la Vierge tenant l'enfant dans les deux mains (ἐν ἀγκάλαις) mentionnée dans les sources et représentée sur l'icône de Sainte-Marie-Majeure (Fig. 10),[77] Sainte-Marie-Antique et l'icône de Kiev.[78] Ce sont les sources du XIIe siècle qui identifient explicitement l'Odigitria avec l'icône de saint Luc,[79] nous avertissant que l'image représente la Vierge en buste.[80] Les sceaux contemporains nous montrent la même chose.[81] Telles aussi sont les icônes d'Odigitria sur les fresques et les mosaïques: à Hilandar (Fig. 11), à Žiča, au Pantheon (Fig. 12), à Ohrid, et à Kremlin.[82] Nous avons la même illustration dans l'acathiste de Markov Manastir et Dečani.[83]

Mais la tradition rapporte que saint Luc a peint trois images: deux avec le Christ et une avec la Vierge seule, qui se trouvait à Rome et aussi à Jérusalem d'après André de Crète.[84]

En dehors de l'Odigitria, comme image peinte par saint Luc, dont Mesarites dit qu'elle pendait au-dessus de la tombe de Pulcheria,[85] il y a l'image des Abramites, l'icône Ahiropitos ou Evergétide devant laquelle priait Marie l'Egyptienne à Jérusalem. C'est la même icône miraculeuse à laquelle Jean Damascène ajouta par reconnaissance, la main votive en argent (τριχειροῦσσα).[86] Cette icône de la Vierge portant l'enfant sur la main droite est reproduite à Mateic sur le chevalet de saint Luc, le peintre.[87]

Dans le passage cité par André de Crète,[88] il est dit

[74] Dans les catacombes des saints Pierre et Marcellin, on voit le type de la Vierge Odigitria assise, tenant dans ses deux mains l'enfant Jésus: A. Venturi et Th. Schreiber, *Die Madonna* (Leipzig s.d.), 5. On rencontre la même représentation dans la catacombe de Priscilla dans la scène de l'Adoration des Mages: M. Krammer, *Koptische Buchmalerei* (Recklinghausen 1964), 112; et Bertelli, *Roma sotterranea* (comme dans n. 15), fig. 9. Très ancien est le tissu du Victoria and Albert Museum représentant l'Odigitria (*DACL* X, col. 2008, s.v. "Marie, Mère de Dieu," fig. 7709), ainsi que le sceau de l'évêque Tiberius VII, au Musée de l'Ermitage (A. Bank and O. Popova, *Iskusstvo Vizantii v sobraniiakh SSSR*, cat. d'expos. [Moscou 1977], vol. I, 136, no. 236). Et encore, la mosaïque chypriote à Kiti, signée "Ἁγία Μαρία." Cette mosaïque est mentionnée pour la première fois dans l'épître synodale des trois Patriarches à l'empereur Théophile (836): Sakkelion, Ἐπιστολὴ συνοδική (comme dans n. 38), 28.

[75] A. Heisenberg, *Neue Quellen zur Geschichte des Lateinischen Kaisertums und der Kirchenunion*, II, *Die Unionsverhandlungen vom 30. August 1206, Patriarchenwahl und Kaiserkrönung in Nikaia 1208* (SBMünch 1923, 2. Abhandlung), 15 (Mesarites, Disputation du 30 Août 1206, fol. 182v).

[76] F. Macler, "Rabula-Mlque," dans *Mélanges Charles Diehl*, vol. II (Paris 1930), fol. 1v, p. 86, fig. 8; A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata* (Rome 1906), 15, fig. 5, est en admiration devant une Odigitria de Kiev (Académie Ecclésiastique), qu'il compare aux portraits du Fayoum.

[77] Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 159, donant les vers de Georges Pisida; ibid., 168, fig. 74; G. Biasiotti, "L'imagine della Madonna detta di S. Luca a S. Maria Maggiore a Roma," *BA* 10 (1916), 231–236.

[78] Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* (comme dans n. 1), vol. II, 167, fig. 76. Pour l'icône de Kiev, voir D. Ainalov, "Sinaiskie ikony voskovoi zhivopisi," *VizVrem* 9 (1902), 361, pl. 15.

[79] Théophanes Kerameus, évêque de Taormine en Sicile, dit dans sa XXe Homélie (ed. Migne, PG 152, 410): "Luc le splendide évangéliste a fait l'icône de la Vierge en couleur avec de la cire, représentant la Vierge embrassant de ses saintes mains le Seigneur." Le terme grec "ταῖς ἀγκάλαις" est le terme épique pour "embrasser." S. Bettini, *Pitture cretesi veneziane, slave, italiane e russe del Museo Nazionale di Ravenna* (Ravenna 1940), 67.

[80] L'Anonyme, pendant son pèlerinage à Constantinople, mentionne qu'avant 1183, se trouvait près du palais le monastère Odigon avec l'icône homonyme; S. G. Mercati, "Santuari e reliquie costantinopolitane secondo il codice Ottoboniano latino 169 prima della conquista latina (1204)," *RendPontAcc* 12 (1936), 144 et n. 8.

[81] Ce sont les plombs de Jean, évêque de Zakynthos (Schlumberger, *Sigillographie* [comme dans n. 15], 187, 1); de Constantin Spondilas (ibid., 70, 2); de Nicétas le Cartulaire et protospathère de questure (ibid., 574, 1); de Théodorile Cynège (ibid., 413, 4); de Jean Pédiaste (ibid., 688, 2); la bulle de Michel Métropolite d'Athènes (S. Lampros, Αἱ Ἀθῆναι περὶ τὰ τέλη τοῦ δωδεκάτου αἰῶνος [Athènes 1878], 36, pl. I, fig. 2); et la Vierge de Roger de Calabre et Sicile (Schlumberger, *Sigillographie*, 228, 1). Et encore la bulle d'Etienne Spatazo le Cubiculaire (ibid., 487, 9); celle du Diacre Solon de Saint Sépulcre (ibid., 319, 1); de Théodore, Patriarche d'Antinoë (Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* [comme dans n. 1], vol. II, 185); Nicéphore le Protospatère (ibid., 84); et Nicéphore le Cartophylax de 1087 (ibid., 184, fig. 83).

[82] V. J. Djurić, "Mozaička ikona Bogorodice Odigitrije iz manastira Hilandara," *Zograf* 1 (1966), 16–20; M. Kašanin, Dj. Bošković, et P. Mijović, *Žiča, istorija, arhitektura, slikarstvo* (Belgrade 1969), fig. p. 139. Sur l'icône en encaustique du Pantheon: C. Bertelli, "La Madonna del Pantheon," *BA*, ser. 4, 46 (1961), 24; K. Weitzmann, "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century," *DOP* 20 (1966), fig. 8, rééd. dans idem, *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium* (Londres 1982); A. Guillou, "Rome, centre de transit des produits de luxe d'Orient au haut Moyen Age," *Zograf* 10 (1979), 19, fig. 7. Pour l'icône d'Ohrid, voir D. Milošević, "Jedna ohridska ikona u Narodnom muzeju," *Zbornik radova Narodnog muzeja* 1 (1958), 187–205. Aussi à Ohrid, dans l'exonarthex de la Vierge Peribleptos, sur la paroi est, il y a une fresque représentant l'Odigitria mais signée Eléousa et figurée dans le contexte du Jugement dernier. En Macédoine, il y a aussi la Vierge de Banjani: P. Miljković-Pepek, "Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine," *JÖB* 21 (1972) (*Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag*), 206, fig. 314. Sur l'Odigitria de Dečani: Vl. Petković, *Manastir Dečani* (Belgrade 1941), 46. Voir de même l'Odigitria de "Oruzheinaia Palata" à Moscou, au Musée du Kremlin (inv. 14019).

[83] Grabar, "L'Odigitria et l'Eléousa" (comme dans n. 16), fig. 2.

[84] PG 97, col. 1304; E. von Dobschütz, "Maria Romaia, zwei unbekannte Texte," *BZ* 20 (1903), 174ff.

[85] D'après A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche* (Leipzig 1908), vol. II, 83.

[86] M. Tatić-Djurić, "Iz naše srednjevekovne mariologije-ikona Bogorodice Evergetide," *Zbornik za likovne umetnosti* 6 (1970), 16ff. Pour la Tricheiroussa, voir L. Kretzenbacher, "Legende und Athosikone. Zur Gegenwartsüberlieferung, Geschichte und Kult um der Marienikone der Dreihändigen im Serbenkloster Hilandar," *SüdostF* 21 (1962), 22–44.

[87] Tatić-Djurić, "Mariologije-ikona" (comme dans n. 86), fig. 1.

[88] PG 97, col. 1504.

qu'Eudocia a rapporté d'Antioche une icône peinte par saint Luc.[89] Les auteurs soupçonnaient qu'il s'agissait d'une erreur, et non sans raison, car l'icône d'Antioche est du type de Kikiotissa qu'on attribue aussi à saint Luc:[90] la Vierge a l'enfant sur la main gauche et porte la même signature Odigitria, sur les exemples postérieurs.[91]

Il arrive de rencontrer l'icône avec saint Luc peignant l'orante Blachernitissa[92] quoiqu'une épigramme de George Pisadas, "εἰς τὸν ἐν βλαχέρναις ναὸν" donne la description de l'ancien type de l'Odigitria.[93]

Pour comprendre le culte prononcé de l'Odigitria après la chute de Constantinople quand l'icône fut martyrisée et coupée en quatre avec une hache dans le monastère de Chora,[94] il faut tenir compte de la résistance du monde chrétien uni contre les Ottomans. Belgrade était un bastion d'espoir pour toute l'Europe avec son icône miraculeuse, son palladium, que l'on croyait avoir été peinte par saint Luc. Comme Constantinople, la ville de Belgrade était dédiée à la Théotokos.[95]

Après la chute de Belgrade en 1521, Brankovicev Letopis donne les informations suivantes: "Suliman Tzar coepit Belgradum 29 augusti deditione cum auxiliis nulla acciperent nec habet possent urbani. Porro hic positas stae Petkae Constantinopolim abstulit uti et reliquiae Czaricae S. Theophania quae hic jacuit denique et imaginem Virginis pictam a S. Luca preciosissimae ornatam haec inquam omnia jussuit transferri Constantinopolim una cum omni aparatu Ecclesiae."[96]

Après cet événement, c'est l'État russe, spécialement la principauté moscovite qui devient un nouveau refuge des chrétiens résistants à l'invasion musulmane. Sous Ivan le Terrible, et d'après les décisions du Stoglav,[97] on insiste sur la tradition et les icônes de la Vierge Odigitria-Smolenska que la fille du Constantin Porphyrogénète avait apportées en Russie à l'occasion de son mariage avec le prince de Tchernigov.[98] C'est le Monomache qui la transporte à Smolensk d'où elle tire son toponyme "Smolenskaja." Nous la voyons sur une fresque et sur l'icône de "Novodjevici manastir."[99] Au XVIe siècle, c'est surtout l'Acathiste qui célèbre l'icône de l'Odigitria, dont nous avons un exemple au monastère de Théraponte,[100] qui reproduit les meilleures traditions de l'époque des Paléologues et les données stylistiques du maître Dionysios qui travaillait à la veille du XVIe siècle.[101] Nous trouvons une situation semblable dans le monde byzantin et dans sa sphère d'influence, avec une culte prononcé de l'Odigitria: à Chypre et en Crète avec la Pantanassa[102] aussi, et la Kyria ton Aggelon, à Gonia,[103] en Crète. L'icône Odigitria de Damascène et celle de collection Loverdos à Athènes,[104] illustrent aussi saint Luc peintre, à noter la magnifique icône d'El Greco et un exemplaire semblable à la Galerie Neufert (Fig. 13)[105] ainsi que celle de la collection Lichatchev avec une inscription en grec et en arabe.[106]

La Roumanie suit les exemples de la Serbie voisine,

[89] Dans le 15ème livre de l'*Histoire ecclésiastique*, cap. 2, on mentionne que dans l'église "ton Odigon," que Pulchérie a érigée, il y a l'image de la Vierge apportée d'Antioche et peinte par saint Luc. L'image fit beaucoup de miracle avant d'être transportée au monastère d'Odigon (PG 147, 44).

[90] Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* (comme dans n. 48), vol. III, *Pitture non cimiteriali* (Prato 1876), 18. La Vierge d'Antioche, en 580, est célébrée le 23 et le 28 mai (Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* [comme dans n. 1], vol. II, 259, fig. 141).

[91] *Les icônes dans les collections Suisses*, cat. d'expos. (Genève 1968), no. 58; c'est une icône provenant de Corfou, du XVIIe–XVIIIe siècle, où la Vierge est représentée avec saint Spiridon, possède la signature "ἡ κυρία ἡ Ὁδηγήτρια" et tenant un rouleau.

[92] A Princeton, à la Scheide Library, dans le Lectionnaire MS. 142 saint Luc avec l'Odigitria porte la signature "ΚΥΡΙΑ ΒΛΑΧΕΡΝΩΝ." Il y a un écart chronologique entre cette image italocrétoise et l'écriture du manuscrit en minuscule du XIe–XIIe siècle; voir *Illuminated Greek Manuscripts*, éd. Vikan (comme dans n. 44), 224, fig. 119.

[93] "Ἡ γὰρ φέρουσα τὸν Θεὸν ταῖς ἀγκάλαις φορεῖ τὸν αὐτὸν ἐις τὸ τοῦ τόπου σέβας, αὐτὴν στρατηγήσασαν ὡς εἶδον μόνον ἔκαμψαν εὐθὺς τοὺς ἀκαμπεῖς αὐχένας" (Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri* [comme dans n. 1], 159); à comparer aussi avec Nicéphore Blemmides, *Epitome logikes*, éd. de Boor (Leipzig 1784), 18; et PG 142, cols. 905:C et 908:A.

[94] Cet événement est mentionné par l'historien Doukas: *Michaelis Ducas Nepotis Historia Byzantina*, éd. Becker (Bonn éd., 1834), 288, col. 5.

[95] M. Tatić-Djurić, "Ikona Bogorodice Beogradske," *Godišnjak grada Beograda* 25 (1978), 147, 161, notes 35–37.

[96] Ibid.

[97] Ostrogorsky, "Les décisions du 'Stoglav'" (comme dans n. 33), 393–411; N. Pokrovskii, "Opredeleniia Stoglava o sviatykh ikonakh," *Khristianskoe chtenie* 1 (1885), 544.

[98] L'icône apportée par Anna, la femme du prince Vladimir Monomache, est transportée en l'an 1077 dans la ville de Smolensk à la cathédrale de la Dormition: Iu. Ovsiannikov, *Novo-Devichii monastyr'* (Moscou 1968), fig. 17.

[99] L. S. Retkovskaia, *Smolenskii sobor Novodevich'ego monastyria* (Moscou 1954), 35 n. 23.

[100] T. N. Mikhelson, "Zhivopisnyi tsikl Ferepontova monastyria na temu Akafista," *TrDrL* 22 (1966), 151.

[101] I. Danilowa, *Dionissi* (Dresden 1970), 11 n. 37, 14, 51ff. L'icône provient de la Cathédrale de la Dormition au Kremlin. Au commencement du XVe siècle, Jewdokia, la veuve de Dimitri Donskoi, Maria, la grande duchesse et mère de Tzar Ivan III, décidèrent en 1465 de la faire restaurer à cause des dommages causés par un incendie. D'après le récit de la chronique, maître Dionissi était enchanté de pouvoir repeindre l'ancien prototype byzantin.

[102] L'icône se trouve dans le monastère de saint Jean Chrysostome à Chypre, peinte par le peintre Ménas: *Blago Kipra*, cat. d'expos. (Belgrade 1968), no. 163.

[103] Cette icône est peinte par zoographe Parthenios du XVIIe siècle: Εἰκόνες τοῦ Νόμου Χανίων, cat. d'expos. (Athènes 1975), fig. 19.

[104] A. Xyngopoulos, Σχεδίασμα (Athènes 1957), 143; A. Papagiannopoulos-Palaios, Μουσεῖον Διονισίου Λοβέρδου (Athènes 1946), no. 367, s. 55.

[105] *Ikonen 13. bis 19. Jahrhunderts*, cat. d'expos., Haus der Kunst (Munich 1970), 10. Nous avons une semblable composition aux Météores, à Saint-Nicolas Anapavsas, peinte par le fameux peintre crétois Théophane, en 1527, illustrant saint Luc peignant l'Odigitria: Βυζαντινὰ αὐτοκρατορία ἐγκυκλοπαιδεία, vol. III (Athènes 1970), 445.

[106] N. P. Likhachev, *Materiialy dlia istorii russkogo ikonopisaniia* (Saint-Pétersbourg 1906), pl. XV, 28.

de la Macédoine[107] et de la Dalmatie.[108] Il faut dire que c'est surtout en Serbie sous le Patriarcat renouvelé que ressuscite le culte de l'Odigitria, la "Nastavnica" de Hilandar. Les textes de saint Sabas de Serbie et de l'Archevêque Daniel[109] donnent une exemple de l'estime, purement iconodoule, qui lui était portée dans la belle tradition de la lutte pour les images. C'est pour cela qu'elle a été peinte le Dimanche de l'Orthodoxie, à Hopovo par exemple (Fig. 14),[110] ou bien, on fait ces pendants d'images dont parle André de Crète, les présentant en diptyque dans la main d'Etienne le Nouveau, à Studenica,[111] de saint Sabas. Cette image devient un monologue entre l'icône de l'Odigitria et le Christ Juge et Sauveur, placé sur l'iconostase. Ce programme commencé déjà à Nicée dans l'église de la Dormition[112] que l'on entrevoit dans les beaux vers de Psellos,[113] se retrouve à Neresi en Macédoine, à Porta Panagia, à Staro Nagoričino,[114] sur le diptyque de Cuenca,[115] sur l'iconostase de Lipljan et Krupa où travaillait Apakas le peintre.[116]

A l'époque où Calvin et Hospitanian refusent de croire à l'icône d'Odigitria de saint Luc,[117] nous pouvons suivre le développement de son culte en Tchécho-slovaquie[118] et en Pologne.[119]

C'est le monde chrétien qui se sent uni dans le culte d'Odigitria dont les fameuses icônes sont celle de Krusedol, entourée par les prophètes,[120] de la κεχαριτωμένη à Sofia,[121] de la Κυκοζελίτισσα et de l'Οἰκονομισσα d'Athos,[122] et de la "Πάντων βασιλίσσα" en Grèce.[123]

C'est à la même époque que l'on voit l'Odigitria portée en procession sur les murs de Constantinople pendant le siège de le ville[124] et que Gretzer et Canisius, en Occident, récoltent les donnés sur l'icône de saint Luc.[125]

Musée National, Belgrade

[107] C. Nicolescu, *Icônes roumaines* (Bucarest 1971), no. 8, fig. 1 (provenant de Voronec, XVIe siècle); no. 17, figs. 20, 21 (Pingarati, fin du XVIe siècle); no. 16, fig. 24 (Humor, seconde moitié du XVIe siècle); no. 13, fig. 25 (Moldavie, fin du XVIe siècle). En plus des icônes roumaines du XVIe siècle, il faut mentionner celles de Bistrica, de Govora, Sucava et du Musée provincial de Siget. C'est le modèle de la "Nastavnica" que l'on trouve en mosaïque à Hilandar, qui, à travers la Serbie (Arilje, Nagoričino, Gračanica et celle de Toma Preljubović) se diffusa dans les Balkans, en Roumanie et en Russie: S. Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédoine* (Belgrade s.a.), VII, fig. 3; Djurić, "Mozaička ikona" (comme dans n. 82), 17; K. Balabanov, *Icons from Macedonia* (Belgrade et Skopje 1969), 8, 34, 52, 63, 70; Miljković-Pepek, "Deux icônes" (comme dans n. 82), 201–208, fig. 3.

[108] G. Gamulin, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske* (Zagreb 1971), xxxii.

[109] *Spisi Sv. Save*, éd. Vl. Ćorović (Belgrade 1928); la charte de Hilandar 2, 136, 164; Domentijan, *Život Sv. Simeona i Sv. Save*, éd. Dj. Daničić (Belgrade 1965), 238.

[110] D. Davidov, *Hopovo* (Belgrade 1964), fig. 51.

[111] Sv. Radojčić, "Zografi o teoriji slike i slikarskog stvaranja u našoj staroj umetnosti," *Zograf* 1 (1966), 10.

[112] L'icône faite en mosaïque, au dessus de la porte conduisant du narthex au sud-est de la nef; ce monastère de la Théotokos est donné comme "pronoia" par le Tzar Constantin X en 1067, au patrice Nicéphore (Mango, "Narthex Mosaic" [comme dans n. 37], 248–251, figs. 3, 4).

[113] Michel Psellos, mort en 1070, dans ses trois homélies (*BHG* 1059, 108, 1107) nous donne une splendide image de la voie ascendante vers Dieu.

[114] G. Babić, "O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada," *Zbornik za likovne umetnosti, Matica Srpska* 11 (1975), 50, 24, 25, figs. 2, 9, donne un excellent aperçu sur les oeuvres et la composition de l'iconostase.

[115] G. Ostrogorski et Ph. Schweinfurth, "Das Reliquiar des Despoten von Epirus," *SemKond* 4 (1931), 165–172; S. Cirac Estopan, *Bizanzio y España. El legado de la basilissa Maria y de los déspotas Thomas y Esaú de Joannina* (Barcelona 1945).

[116] G. Babić, "O živopisanom ukrasu" (comme dans n. 114), fig. 19; A. Skovran, "Nepoznato delo zografa Jovana Apake," *Zograf* 4 (1972), 47, fig. 2.

[117] Melanchthon, mort en 1560, Luther et Calvin particulièrement ont traité le culte de la Vierge comme une superstition (W. Delius, *Geschichte der Marienverehrung* [Munich et Bâle 1963], 225, 234).

[118] Provenant de l'église de Rovne, maintenant au musée de Saris, district de Bardejov, inv. 1214: H. Skrobucha, *Icons in Czechoslovakia* (Londres et New York 1971), 24.

[119] J. Klosínska, *Ikony* (Cracou 1973), 28, 29–30.

[120] Actuellement, l'icône se trouve dans le musée de l'Église Serbe Orthodoxe, à Belgrade: V. J. Djurić, *Ikone iz Jugoslavije* (Belgrade 1961), no. 59, pl. LXXVI.

[121] Weitzmann et al., *Frühe Ikonen* (comme dans n. 57), 115–122; Huber, *Wundertätige Ikonen* (comme dans n. 64), pls. 18, 19.

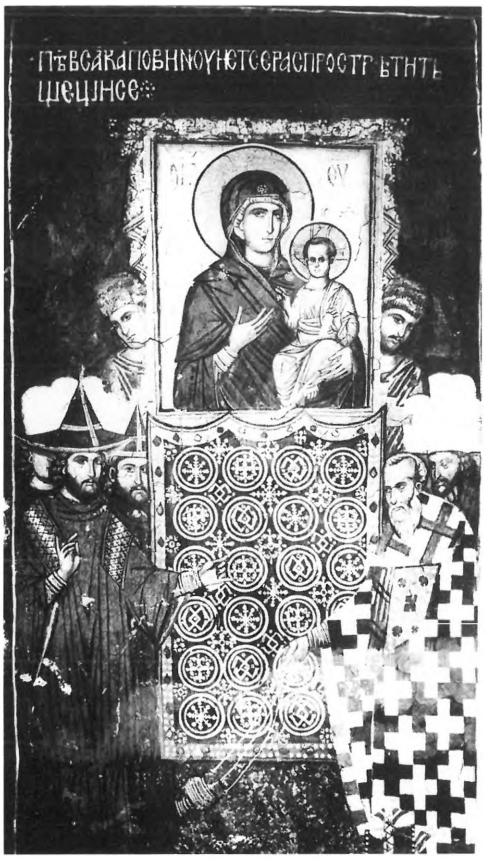
[122] Huber, *Wundertätige Ikonen* (comme dans n. 64), pls. 18, 19.

[123] Un exemple se trouve au Musée Byzantin d'Athènes.

[124] G. Nandris, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe* (Wiesbaden 1970), pl. XII, fig. 12.

[125] Les grands Jésuites allemands morts à la fin du XVIe et au début de XVIIe siècle, Pierre Canisius et Jacob Gretzer, donnent la liste complète des icônes de l'Odigitria de saint Luc; voir J. Gretzer, *Syntagma de Imaginibus Manu non Factis deque Aliis a Sancto Luca Pictis* (Ratisbon 1741), chap. 18, XV, 205ff.

1. Rome, catacombe de Priscilla. Les Mages apportant les dons terrestres à la Médiatrice au Sauveur



2. Dečani, église du Pantocrator, Acathiste, XIVe siècle

3. Saulieu, mairie, ivoire de Saint-Andoche, VIe siècle

4. Moscou, Musée Pouchkine, Chronique Alexandrine. Vierge à l'Enfant

5. Varsovie, Musée National, fresque de Faras. Vierge à l'Enfant

6. Kiti, Chypre, Panagia Angeloktistos, Theotokos Odigitria, VIe–VIIe siècle

7. Vatican, cod. copt. I, fol. 66, IXe–Xe siècle

8. Nicosie, Musée byzantin, Vierge Odigitria Arakiotissa, XIIe siècle

9. Athos, icône de l'Oikonomissa, XVIe siècle

10. Rome, Sainte-Marie-Majeure, icône, XIIIe siècle

11. Athos, Hilandar, icône, XIIe siècle

12. Rome, Pantheon, icône, XIIIe siècle

13. Munich, Galerie Neufert, Luc, le Peintre de la Madone, XVIe siècle

15. Raguse, icône Franjo Matijin, XVIe siècle

14. Hopovo, Dimanche de l'Orthodoxie, 1608

Icons and Icon Piety in Early Byzantium

GARY VIKAN

KURT WEITZMANN'S encounter with the icons in the monastery of St. Catherine at Mount Sinai, at about midcareer, had a profound impact on the direction of his scholarship. After that he often sought out among the Sinai icons new evidence bearing on unresolved iconographic and stylistic questions. It was in this spirit that, in 1974, he wrote "*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine" (*DOP* 28), with the aim of showing how the treasures of Sinai, as an intact Palestinian holy site, could help to clarify the identity of Palestinian art generally and of its lost *loca sancta* more specifically. The thrust of the article was toward iconography, and one of its major contributions was to introduce icons into the old debate over whether the compositions associated with the great Holy Land pilgrimage shrines, as preserved on the Monza and Bobbio ampullae, derived from local monumental murals (Dmitrii Ainalov) or from Constantinopolitan metalwork (André Grabar). Weitzmann revealed that choice to be an artificial and misleading one by establishing the icon as a critical ingredient in the pilgrim's experience—and as such, as appropriate as any other medium (and more so than most) for the creation and dissemination of pilgrimage iconography.

This study in Kurt Weitzmann's honor will also address early icons, and, indirectly, pilgrimage as well, though not from the perspective of iconography but rather from that of piety. Using as its point of departure three familiar icon-related texts from the Lives of the earliest Syrian stylites, each of which presupposes basically the same imagery, it will examine some of the different roles that icons could play in the piety life of contemporary pilgrims, the various forms of icons that those roles presuppose, and the ways in which they might have been iconographically interdependent. Its broader aim will be to establish a typological framework, according to function (piety) as opposed to iconography, style, or medium, for differentiating Early Byzantine icons generally.[1]

All three texts fall between the early fifth and the end of the sixth century; the passage from Theodoret's *Historia religiosa* on Symeon Stylites the Elder (386–459) may be dated to around 440, the vita of Daniel Stylites (409–493) to about 500, and the vita of Symeon Stylites the Younger (521–592) to around 600.

> Symeon the Elder (Theodoret, *Hist. rel.* 26.11):
>
> They say that he became so well-known in the great city of Rome that small portraits of him were set up on a column at the entrances of every shop to bring through that some protection and security [*phylaken . . . kai asphaleian*] to them.[2]
>
> Daniel (Vita 59):
>
> As a thankoffering [*hyper de eucharistias*] he dedicated a silver image, ten pounds in weight, on which was represented the holy man and themselves [a repentant, exorcised heretic with his

[1] K. Holl, "Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverherung," in *Philotesia. Paul Kleinert zum LXX Geburtstag Dargebracht* (Berlin 1907), 51–66, used two of these texts, plus three others relating to Symeon the Younger (Vita, 118, 158; and Vita of St. Martha, 54; see notes 4 and 28 below), to support his theory that it was out of the piety milieu of the early Syrian stylites that the icon emerged. Although Holl was justly criticized for the selectivity of his evidence and the bias in its presentation, most notably by H. Delehaye (*AnalBoll* 27 [1908], 443–445), his basic working assumption, that the notion of "icon" underlying these various texts was a constant and that they could therefore be assembled into a single evolutionary model, was never questioned. Indeed, that presumed continuity of meaning is integral to the evolutionary model for early icons later articulated by André Grabar (*Martyrium* [as in note 35 below]), and elaborated by Ernst Kitzinger ("Cult of Images" [as in note 13 below]). P. Speck, "Wunderheilige und Bilder: Zur Frage des Beginns der Bilderverehrung" in *Poikila byzantina* 11, Varia III (Bonn 1991), 163–247, uses Kitzinger as a foil for his thesis that icon veneration did not emerge in Byzantium before the seventh century. Speck goes against the grain of both the textual and the archaeological evidence presented in this article.

[2] *The Lives of Simeon Stylites*, trans. and intro. R. Doran (Cistercian Studies Series 112) (Kalamazoo, Mich. 1992), 75; and P. Canivet, *Le monachisme syrien selon Théodoret de Cyr* (Théologie historique 42) (Paris 1977), 31–35 (for the dating).

family] writing these words below, "Oh father, beseech God to pardon us our sins against thee." This memorial is preserved to the present day near the altar.[3]

Symeon the Younger (Vita 231):

The power of God . . . is efficacious everywhere. Therefore, take this blessing [*eulogia*] made of my dust, depart, and when you look at the imprint of our image [*sphragidi tou tupon*], it is us that you will see.[4]

Charisterion

Considered from the point of view of its role in expressing the piety of the individual who dedicated it, the inscribed silver icon showing Daniel Stylites in the company of a repentant heretic is of a type with the icon mentioned, without reference to medium, donor portrait or inscription, in chapter 158 of the vita of Symeon the Younger:

Having returned to his house, this man [an exorcised artisan from Antioch], by way of thanksgiving [*kat' eucharistian*] set up an image of him [Symeon] in a public place and conspicuous part of the city, namely above the door of his workshop.[5]

Both icons are votives, dedicated after the fact in acknowledgement of a miracle. Nearly contemporary icons of this sort in mosaic survive (or survived until the fire of 1917) in the church of St. Demetrios, Thessalonike,[6] and these have their counterparts among the *Miracula* of the saint, one of which (I.24; early seventh century) tells the story of the prefect Marianos who, having been healed of paralysis, commissioned a mosaic on the exterior of the sanctuary showing the miracle.[7] Similarly, miracle 30 (pre-tenth century) of Sts. Kosmas and Damianos describes a suppliant, after having been healed of a fistula, arranging to have the miracle portrayed "in the church of the saints, in the colonnade at the left, above the entrance to the diakonikon."[8]

Pietistically if not iconographically related are the votive silver eyes (sixth century) discovered with the Ma'art al-Nu'mān Treasure,[9] and their counterpart in the textual tradition, the various body-part votives described by Theodoret (*Graec. affec. cur.*, 8.64; mid-fifth century):

That they obtained what they so earnestly prayed for is clearly proven by their votive gifts, which proclaim the healing. Some bring images of eyes, others feet, others hands, which are sometimes of gold, other times of wood [silver?]. . . .[10]

In this general category as well would be the (presumably aniconic) votive plaque described by Sophronios at the entrance to the shrine of Sts. Kyros and John (*Mir.* 69, early seventh century):

I, John, from the great city of Rome, being blind [and] remaining here steadfastly for eight years, through the power of Sts. Kyros and John recovered my sight.[11]

And one would also have to include a significant proportion of the effectively limitless variety of martyrium and *locus sanctus* dedications, from hastily scratched graffiti and volunteer labor, to exotic birds and precious jewelry, to gold or silver donations for the poor—provided that the suppliant's intention (were it knowable) was to acknowledge a blessing received and not to make a down payment on a blessing hoped for.[12]

The Daniel icon was set up in the shrine itself, near the altar, whereas that of Symeon was placed over the workshop door of the healed suppliant at some distance

[3] *Les saints stylites*, ed. H. Delehaye (SubsHag 14) (Brussels 1923), 58 (and livf., for the dating); *Three Byzantine Saints*, trans. E. A. Dawes and N. Baynes (Oxford 1948; reprint Crestwood, N.J. 1977), 42.

[4] *La vie ancienne de S. Syméon Stylite le Jeune (521–592)*, ed. and trans. P. van den Ven (SubsHag 32/1, 32/2) (Brussels 1962 and 1970), 204–208, 230–235 (and 101*–108*, for the dating).

[5] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453* (Sources and Documents in the History of Art) (Englewood Cliffs, N.J. 1972), 134; *La vie ancienne* (as in note 4), 121, 164.

[6] R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons* (New York 1985), 50–94, figs. 23, 27–31.

[7] *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans*, vol. I, *Le texte*, ed. P. Lemerle (Paris 1979), 67; Cormack, *Writing in Gold* (as in note 6), 62f.

[8] *Kosmas und Damian: Texte und Einleitung*, ed. L. Deubner (Leipzig and Berlin 1907), 176; *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint George* (Collections grecques de miracles), trans. A.-J. Festugière (Paris 1971), 172.

[9] M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium: The Kaper Koraon and Related Treasures*, exhib. cat., Baltimore, Maryland, the Walters Art Gallery (Baltimore 1986), no. 72.

[10] *Theodoreti graecarum affectionum curatio*, ed. I. Raeder (Leipzig 1904), 217. The reference here is to martyria in general and not specifically to pilgrim shrines.

[11] *Los thaumata de Sofronio*, ed. N. Fernández Marcos (Madrid 1975), 393.

[12] For Early Byzantine votives in general, see H. Leclercq, *DACL* V/1 (Paris 1922), 1037–1049; B. Kötting, *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche* (Forschungen zur Volkskunde 33/34/35) (Regensberg and Münster 1950), 398–402; and P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'orient* (Paris 1985), 230–233. For many, the quid pro quo basis of donation (before or after the fact) was probably only vaguely understood, and even when its purpose was explicitly in mind, the votive itself might be anonymous. Miracle 36 in the vita of Daniel Stylites records the healing of the elder daughter of the ex-consul Kyros, in thanks for which he had inscribed on the saint's column honorific verses ("Great Symeon's rival he . . . ") which mentioned neither the miracle, nor him, nor his daughter. See *Les saints stylites* (as in note 3), 34; and *Three Byzantine Saints* (as in note 3), 28.

from the shrine. The latter, placed "in a . . . conspicuous part of the city," was clearly intended as a public acknowledgement, as was the mosaic of the paralyzed prefect cured by St. Demetrios, which was set on the exterior of the church, facing the stadium. Both stylite icons were dedicated in response to miracles (exorcisms), though it is not revealed whether imagery or words specifically documented the event on either of them. The Symeon icon earned recognition in the saint's vita because it worked miracles (repelling its attackers), while that of Daniel was thought noteworthy because it evoked the memory of (and in part documented) a miracle.[13]

The Daniel icon and the icon in chapter 158 of the Symeon vita are in effect identified as *charisteria* or "thank-offerings"—as distinct, for example, from *psychika*, which would be proactive offerings dedicated for the salvation of the soul.[14] According to the vita of St. Thekla (*Mir.* 13, fifth century), the general Satornilos presented *"polla . . . charisteria"*—apparently valuable implements or furnishings—to the saint's sanctuary in acknowledgment of her miraculous intervention on his behalf in battle.[15] The Luxor Treasure silver cross (sixth century) bears the words "Thank-offering [*eucharisterion*] of Taritsene . . . " and the same votive notion, evoked through the *eucharistion . . . prosenegken* ("in thanksgiving . . . presented") formula, is otherwise attested from this period on at least two other votive crosses (one silver, one bronze), and on a silver chalice from the Phela Treasure inscribed: "Elpidios, in thanksgiving to the Theotokos, presented [this chalice]. . . ."[16] As in the case of the icon of Daniel, which is said to be "silver . . . ten pounds in weight," material worth seems typically to have been an important ingredient in the donor's piety, as was the inscription and, at least potentially, the iconography, should it include portraits or specific healing imagery, since, as thank-offerings, their role at or away from the shrine was mainly documentary.[17]

The appearance of the Daniel *charisterion* is suggested by the silver gilt repoussé icon of Symeon Stylites the Elder in the Louvre (Fig. 1; sixth–seventh century) which, like the chalice and crosses, bears the *eucharistion . . . prosenegken* dedicatory formula: "In thanksgiving to God and to St. Symeon, I have offered [this icon]."[18] But probably closer still is a later Georgian icon in silver gilt that includes, in addition to the saint (here, Symeon the Younger) and a dedicatory inscription, a portrait of the donor-suppliant (Fig. 2; early eleventh century).[19]

Thank-offering votives, sometimes inscribed as *charisteria*, were common features at pagan healing shrines—most notably, those of Asklepios—up until the latter fell into disuse, about the time of the appearance of their Christian counterparts.[20] Given in acknowledgment (effectively, as payment) after incubation and successful treatment, many included an image of Asklepios,

[13] The miraculous power of the Symeon icon was apparently unrelated to any direct contact with or blessing by the saint. In the case of a Symeon votive icon placed inside an exorcised woman's house (Vita 118), healing power is specifically ascribed to the "overshadowing" of the image by the Holy Spirit which inhabits the saint (*La vie ancienne* [as in note 4], 38*f., 98). On the significance of this passage for the iconophile apologia, see E. Kitzinger, "The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm," *DOP* 8 (1954), 117f., 144f.

[14] In the sense of *hyper anapauseos psyches*. See Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium* (as in note 9), 5f., where the distinction is drawn, on the basis of inscriptions, among donations given on behalf of the deceased, of the living, as atonement for sins, in thanksgiving, and "in fulfillment of a vow" (in the sense of a request).

[15] *Vie et miracles de Sainte Thècle*, ed. and trans. G. Dagron (SubsHag 62) (Brussels 1978), 324f.

[16] K. Weitzmann and I. Ševčenko, "The Moses Cross at Sinai," *DOP* 17 (1963), 397 n. 48; Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium* (as in note 9), 240, nos. 62, 76. It should be noted, however, that while both the Luxor cross and the Phela chalice were "thank-offerings," neither inscription indicates what the donor was thankful for; on the contrary, both couple the donation with wishes for future blessings. Similarly, while the Daniel icon was given as a "thank-offering" for miraculous healing, the icon's inscription ("pardon us our sins") emphasizes atonement:

> Within three days the Lord healed them after they had been given oil of the saints to drink. As a thankoffering he dedicated a silver icon. . . . (*Three Byzantine Saints* [as in note 3], 42).

[17] The prefect Marianos, healed of paralysis by St. Demetrios and so documented in a votive mosaic on the exterior of the church (see note 7 above), expressed his thanks as well through the donation of gold and silver objects from among his personal possessions, gold coins, and money for the poor and sick. Here one recalls the evidence of the early icons in Rome (La Madonna della Clemenza, the Virgin with Crossed Hands [S. Maria Antiqua]) recently published by Per Jonas Nordhagen, where an image of the Virgin with donor has been so composed and physically modified as to allow for the attachment of precious votives over the Virgin's hand(s). See J. Nordhagen, "Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts," in *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday* (*DOP* 41 [1987]), 453–460.

[18] Paris, Museé du Louvre, no. Bj 2180. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium* (as in note 9), no. 71 (with earlier bibliography); C. Metzger, "Nouvelle observations sur le 'vase d'Emèse' et la 'plaque du Saint Syméon,'" in *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium*, ed. S. A. Boyd and M. Mundell Mango (Washington, D.C. 1992), 109f. The absence of the distinguishing epithet for Symeon the Younger ("in the Miraculous Mountain") suggests that this is Symeon the Elder (see J.-P. Sodini, "Remarques sur l'iconographie de Syméon l'Alépin, le premier stylite," *MonPiot* 70 [1989], 52). It was said to have been found in northern Syria as part of the Ma'art al-Nu'mān Treasure, with the votive eyes.

[19] Tbilisi, Georgian State Museum of Art. See K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, M. Chatzidakis, G. Babić, M. Alpatov, and T. Voinescu, *The Icon* (New York 1987), illus. p. 102. The donor is Anton, bishop of Tsageri.

[20] Asklepios votives could vary, depending in part on the customs at the particular shrine, from expensive gifts, to animals or cakes, to body parts in various media, to simple tokens, to inscriptions. Like the healed blind man's votive at the shrine of Sts. Kyros and John, and the Marianos mosaic in Thessalonike, some votives were plaques describing and/or depicting the specific cure. See R. Jackson, *Doctors and Diseases in the Roman Empire* (Norman. Oklahoma 1988), 145, 157; and R. J. Rüttiman, "The Form, Character, and Status of the Asclepius Cult in the Second Century C.E. and Its Influence on Early Christianity," Th.D. diss., Harvard University, 1987, 19, 50, 77–84 (for votive inscriptions at the Pergamon Asklepieion using the word *charisterion*), 106–108, 205–211 (for the decline of the cult).

often with his snake.[21] It is possible, perhaps likely, that the large snake entwining the column on the Louvre Symeon votive, even if inspired by a passage in the saint's vita, functioned symbolically as a generic evocation of ancient healing in the tradition of Asklepios.[22]

Eulogia

The passage cited from chapter 231 of the vita of Symeon the Younger refers to an iconically stamped earthen token identified as an *eulogia* or "blessing." A priest has brought his second-born son to the Miraculous Mountain to be cured of an unspecified disease; Symeon blesses the young man but sends him home to await the healing. The father is skeptical, suggesting that they stay near the saint a bit longer, since "the presence at your side assures us a more complete cure." Symeon becomes annoyed and scolds the priest for his lack of faith, but then offers some reassurance:

> The power of God . . . is efficacious everywhere. Therefore, take this blessing [*eulogia*] made of my dust [*konis*], depart, and when you look at the imprint of our image, it is us that you will see.

The Old Testament notion of blessing evoked by the word *eulogia* was abstract; among the Early Christians, however, the term gradually came to be applied to various blessed substances, such as *eulogia* bread, and, eventually, even unblessed objects (e.g., wine, fish) exchanged as gifts among the faithful.[23] But for the pilgrim, specifically, *eulogia* designated the blessing that could be received through sacred contact with a relic, a holy man, or a *locus sanctus*.[24] It could be gained either immaterially, as by kissing the wood of the True Cross, or taken away materially, as in the form of a relic fragment or, more typically, by way of some everyday substance such as earth, oil, wax, or water, which had been blessed through sacred contact. Among the latter are the hundreds of extant early pilgrimage *devotionalia* (tokens, ampullae, flasks), which by virtue of their special origin were believed to be receptacles of sacred power. Valued above all for their presumed amuletic potency, they were used mainly to preserve the pilgrim on his journey homeward and to heal him once he arrived there.[25]

A large, loosely interrelated group of more than two hundred Early Byzantine *eulogia* tokens survives, and many previously unknown examples enter the art market every year.[26] They are identifiable by their size (under 5 centimeters in diameter), medium (fired clay, clay, or wax), technique of manufacture (intaglio stamp), provenance (eastern Mediterranean basin), and by their iconography, which includes Symeon Stylites, various *locus sanctus* scenes, a few amuletic motifs, and occasional portraits of Christ and of the Virgin and child. The token described in chapter 231 of Symeon the Younger's vita probably looked much like that in the Menil Collection, Houston (Fig. 3; sixth–seventh century), which bears around its circumference the words "Blessing of St. Symeon [in the Miraculous Mountain]."[27]

Although iconographically much like the Symeon *charisterion* icon in the Louvre, its function in pilgrimage piety, as an *eulogia* icon, was quite different. In chapter 231 Symeon offers the priest two different assurances that his son's cure will eventually occur: his blessed earth and his image impressed on it. Earth, obviously; but why the image? The answer comes later in the same story, when the priest's third son becomes ill. He, too, asks to be taken to the Miraculous Mountain, but his father recalls the words of the saint and replies, "St. Symeon, my son, has the power to come and visit you here, and you will be healed and you will live." (At this juncture, Symeon's image-bearing earthen *eulogia* is presumably brought into play.) The boy gasps, falls into a trance, and cries out, "St. Symeon, have pity on me." He then turns to his father and shouts, "Get up quickly, throw on incense, and pray, for the servant of God, St. Symeon, is before me. . . ." The conclusion is predictable; Symeon appears to the boy in a vision, attacks the demon that possesses him, and (with his blessed earth) restores the boy to good health.

The critical issue, though, is the image, and the di-

[21] E. Töpperwein, *Terrakotten von Pergamon* (Pergamenische Forschungen 3) (Berlin 1976), 82–86, nos. 373–385; Rüttiman, "Asclepius Cult" (as in note 20), 31, 33, 77–81, 106–108, Appendix III.B.

[22] Suggested by Mundell Mango (*Silver from Early Byzantium* [as in note 9], 241), who cites similarities in format and function between the Symeon plaque and Roman silver votive tablets showing the god within an aedicula (H. B. Walters, *Catalogue of the Silver Plate (Greek, Etruscan and Roman) in the British Museum* [London 1921], 59, nos. 231–236, etc.). While it is not impossible that this creature was intended to evoke the male serpent described in miracle 25 of the Greek vita (see Sodini, "Remarques" [as in note 18], 52), such narrative specificity is otherwise unknown among Early Byzantine stylite iconography. The bonds connecting Early Christian healing shrines with the ancient Asklepieion went beyond votives and votive iconography to include the notions of "holy space," contact healing, and the use of seemingly mundane intermediary substances (e.g., ashes or pine nuts) as vehicles for the miraculous. See Rüttiman, "Asclepius Cult" (as in note 20), 61.

[23] A. Stuiber, "Eulogia," *RAC* VI (1966), 900–928.

[24] Kötting, *Peregrinatio religiosa* (as in note 12), 403–413; Maraval, *Lieux saints* (as in note 12), 237–241; for the *eulogia*'s manifestation in pilgrimage art, see G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 5) (Washington, D.C. 1982), 10f.

[25] For the former, see G. Vikan, "'Guided by Land and Sea': Pilgrim Art and Pilgrim Travel in Early Byzantium," in *Tesserae: Festschrift für Josef Engemann* (*JbAC* Ergänzungsband 19 [1991]), 74–92; and for the latter, idem, "Art, Medicine and Magic in Early Byzantium," *DOP* 38 (1984), 65–86.

[26] For a more detailed discussion of the tokens, see G. Vikan, "Two Unpublished Pilgrim Tokens in the Benaki Museum," Θυμίαμα: στη μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα (Athens 1994), 341–346.

[27] Houston, Menil Collection, no. II.J3. See Vikan, *Pilgrimage Art* (as in note 24), 27f., fig. 22.

rect role it plays in making real and effective the saint's healing presence away from the shrine. It functions here in a devotional sense to help precipitate the vision of the saint, which is in turn instrumental, through the blessed earth, to the realization of the boy's cure. Interestingly, those few other contemporary references to image-bearing *eulogiai* evoke a similar scenario.[28] In two out of three instances, including chapter 54 of the vita of St. Martha (Symeon's mother), the suppliant, like this priest, is away from the shrine, where an image would be especially critical to making sacred contact with the saint; and in the third instance (St. Artemios, *Mir.* 16), the miracle is triggered by an iconic match between a midnight vision experienced by a suppliant undergoing incubation and the image stamped into the wax *eulogia* he wakes up with the next morning. Again, the image brings the saint and the blessed substance—and not the icon itself—brings the cure.

In this respect the Symeon *eulogia* icon is effectively identical with his artistic representation, in whatever form or forms it might take, at the shrine itself, since both act to stimulate the epiphany that is critical for the saint's miraculous intervention. The mechanism is clearly documented in the *miracula* associated with the Christian incubation centers that began to appear around the eastern Mediterranean basin beginning in the later fourth century—most notably, those of Sts. Kosmas and Damianos, and Sts. Kyros and John.[29] The patient needed mystically to experience a vision of the saint in order for an appropriate diagnosis to be made and treatment applied; most often this vision happened during incubation, but sometimes it occurred while the suppliant was fully awake. Significantly, the figure seen in the epiphany seems usually to have matched in features and costume the saint as he was portrayed in art, presumably around the shrine.[30] The saint was recognized (that was critical), because he appeared in his "usual form." In this respect the silver *charisterion* icon in the shrine of Daniel Stylites might well have performed a secondary function for other suppliants, analogous to the function of the image stamped into the Symeon *eulogia*, and to which its precious metal, donor portrait, and identifying inscription would have contributed nothing.

Dream visions were critical as well to the healings of Asklepios, and at his shrines, too, the clients imagined their healer in the form that his "icons" (usually statues) had sanctioned.[31] Dreams were at once courted and stimulated not only by art, but by fasting and heavy incense ("the incense of Epidaurus"), concocted from exotic recipes.[32] The Louvre Symeon votive and the Houston Symeon token had their functional counterparts in the large and small statues used in the ancient Asklepieion to induce dream visions. Moreover, the Houston token's central field bears the inscription "Receive, [O Saint,] the incense [offered] by Constantine." A near twin to this token, in the Museo di San Colombano, Bobbio, shows in the same central location "Receive, O Saint, the incense, and heal all." On both tokens a suppliant kneels before the column while another climbs toward the saint on a ladder with a censer in his hands. For these suppliants, incense undoubtedly played a propitiatory role complementary to prayer as it rose heavenward. But perhaps at the same time, as in the Asklepieion, it functioned as a mild hallucinogen, to help precipitate the saint's epiphany. An incense-vision link is at least suggested in chapter 231 of Symeon's vita, wherein the young man cries out to his father to "Get up quickly, throw on incense, and pray, for the servant of God, St. Symeon, is before me. . . ."

In response to their role in donor piety, *charisteria* icons would tend to be intrinsically valuable, and to bear an inscription and perhaps actual portraits of suppliants, either as donors or as players in a miraculous *tableau vivant*. Such icons would usually be prominently displayed. By contrast, *eulogia* icons would characteristically be made of earth or wax, or, if for blessed liquids, terracotta or pewter; they would be mass produced, small, private, and anonymous. But although clearly distinct in function and form, these two categories of icons probably had direct iconographic links. Indeed, in light of the frequency with which seemingly specific though unidentified suppliants appear with the saint in *eulogia* icons,[33] one could easily imagine that these inexpensive, mass-produced items had been modeled iconographically after more ambitious and complex *charisteria* icons displayed around the shrine. A stamped earthen token from the shrine of Symeon the Elder, inscribed "Mar Shem'ōn" in Syriac (Fig. 4; sixth–seventh cen-

[28] Chapter 54 in the vita of St. Martha (ca. 600; see *La vie ancienne* [as in note 4], 289); miracle 16 of St. Artemios (later seventh century; A. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca Sacra* [St. Petersburg 1909], 16f.); and miracle 13 of Sts. Kosmas and Damianos (*Kosmas und Damian* [as in note 8], 134).

[29] See C. Mango, "Healing Shrines and Images," an as yet unpublished paper delivered at the 1990 Dumbarton Oaks Spring Symposium. Professor Mango kindly made his paper available to me in typescript. For the visionary dimension of incubation, see G. Dagron, "Holy Images and Likeness," *DOP* 45 (1991), 31–33.

[30] Mango, "Healing Shrines" (as in note 29); Dagron, "Holy Images" (as in note 29), 31 n. 31.

[31] Rüttiman, "Asclepius Cult" (as in note 20), 79f.; R. Lane Fox, *Pagans and Christians* (San Francisco 1986), 158.

[32] Lane Fox, *Pagans and Christians* (as in note 31), 152

[33] G. Vikan, "Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art," in *The Blessings of Pilgrimage* (Illinois Byzantine Studies 1), ed. R. Ousterhout (Champaign 1989), 97–107; idem, "Guided by Land and Sea" (as in note 25).

tury),[34] and showing a pair of suppliants to each side of the column, is remarkably similar to the Georgian votive already discussed (Fig. 2), and basically matches what one might imagine the Daniel *charisterion* looked like, with the repentant heretic and his family beside the column. Such a scenario would explain the anomalous presence on the Houston *eulogia* (Fig. 3) of the name "Constantine." Does it make sense to imagine that a certain Constantine, otherwise unidentified, had a pilgrim stamp custom made for himself? Or would it not be more logical to suppose that it was modeled after an admired precious metal or perhaps mosaic votive icon made for a more fully identified Constantine and dedicated in the shrine? The latter possibility would explain why the Bobbio token noted above is a virtual twin, compositionally, to the Houston specimen, differing only in that its invocation, "Receive, O Saint, the incense . . . ," substitutes the generic and therefore more *eulogia*-suitable "and heal all" ending for what on the Houston token is the more *charisterion*-suitable "offered by Constantine."

Phylakterion

The passage in Theodoret mentioning the custom in Rome and, by implication, elsewhere of setting up "small portraits" of Symeon at workshop doors has always been something of a puzzle, since it evokes a power-infused image of a saint, aided neither by accompanying relic nor *eulogia*, nearly a century and a half before what is usually thought to be the efflorescence of the Byzantine icon.[35] But the puzzle need not exist, since from the contemporary user's point of view this fifth-century doorpost "icon" is quite different, pietistically and in terms of the image tradition to which it belongs, from those icons of the later sixth century that it seems, almost impossibly, to anticipate. The contrast between Theodoret's passage on Symeon the Elder (*Hist. rel.* 26.11; ca. 440) and chapter 158 of the vita of Symeon the Younger (ca. 600) is most revealing:

> They say that he became so well-known in the great city of Rome that small portraits of him were set up on a column at the entrances of every shop to bring through that some protection and security [*phylaken . . . kai asphaleian*] to them.
>
> Having returned to his house, this man [an exorcised artisan from Antioch], by way of thanksgiving [*kat' eucharistian*], set up an image of him [Symeon] in a public place and conspicuous part of the city, namely above the door of his workshop.

Both texts involve artisan-suppliants away from the shrine, and, true, both involve images set at or over the entrance to artisans' workshops. But significantly, while the later image is placed there (*en demosioi kai emphanei topoi tes poleos*) as a publicly visible thank-offering, with all that implies about *charisteria*, the early one is set up to obtain "protection and security" (*phylaken . . . kai asphaleian*), a role that carries quite different implications.[36]

The pervasive pre-Christian tradition of miraculous (magical) doorway protection is most familiar in the form of floor mosaics of the evil eye. By the fifth century, however, the same prophylactic effect was being achieved through a variety of Christian symbols, words, and letters, including the cross, the *chrismon*, and the *chi-mu-gamma* formula; through such patently amuletic biblical texts as Psalms 90 and 120; and through several purely magical shapes, among them eight-pointed stars and whorls.[37] Some of the evidence is preserved among the magical papyri, but most is to be found on house and shop lintels in northern Syria. In this same "piety arena" of *prophylactica*, images of Symeon Stylites occupy an unusual position, insofar as this saint, almost to the exclusion of all others in that region and period, appears in what often seems to be an explicitly apotropaic role on church exteriors, reliquaries, stelae of various sorts, and on chancel panels, one of which (Fig. 5; Refāde) bears the date 489 and the words: "Christ, protect [*phylaxi*] your servant Kosmas."[38] Corroboration comes in the form of a familiar but still poorly understood category of stamped glass pendants popular around

[34] Toronto, Royal Ontario Museum, no. 986.181.84. I owe this reading to Susan A. Harvey. See E. Dauterman Maguire, H. P. Maguire, and M. J. Duncan-Flowers, *Art and Holy Powers in the Early Christian House* (Illinois Byzantine Studies 2), exhib. cat., Urbana, Illinois, Krannert Art Museum (Urbana and Chicago 1989), no. 127.

[35] See A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. II (Paris 1946), 343–357; Kitzinger, "Cult of Images" (as in note 13), 115–128; and G. Vikan, "Sacred Image, Sacred Power," in *Icon*, ed. G. Vikan (Washington, D.C. 1988), 18f.

[36] Both Van den Ven (*La vie ancienne* [as in note 4], 121 n. 6) and J. Lafontaine-Dosogne (*Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de s. Syméon Stylite le Jeune* [Bibliothèque de *Byzantion* 4] [Brussels 1967], 174f.) interpreted these as parallel passages, as did Holl (see note 1 above). Lafontaine-Dosogne rationalized the chronological problem by confining Theodoret's description to Syrians in Rome, and using the two passages to "measure ainsi le chemin parcouru sur la voie de l'iconophile."

[37] J. Engemann, "Zur Verbreitung magischer Übelabwehr in der nichtchristlichen und christlichen Spätantike," *JbAC* 18 (1975), 22–48; Dauterman Maguire, Maguire, and Duncan-Flowers, *Art and Holy Powers* (as in note 34), 1–24. See also W. K. Prentice, "Magical Formulae on Lintels of the Christian Period in Syria," *AJA* 10 (1906), 137–150; and, for evidence of syncretistic magical doorway protection among the papyri, *Papyri graecae magicae: Die griechischen Zauberpapyri*, ed. and trans. K. Preisendanz, 2d ed. (Stuttgart 1974), 210f.

[38] Refāde, chancel panel. See G. Tchalenko, *Villages antiques de la Syrie du Nord*, vol. II (Paris 1958), 16f., no. 15, pl. CXLIV. For an overview of these reliefs and related Symeon items of the later fifth to early sixth century, see V. H. Elbern, "Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des Älteren Symeon Stylites," *JDAI* 80 (1965), 280–304 (esp. 303f.);

the east Mediterranean basin from the later Roman period at least through the fifth century, and on which stylite (Symeon) images are unusually conspicuous (Fig. 6).[39] And even from a cursory analysis of the range of iconography of these pendants, including Old Testament salvation scenes, the striding lion with crescent, Medusa, Helios and Selene, and the *chrismon*, it is clear that their role was more specifically amuletic than decorative.[40]

Very abstractly rendered, these fifth-century Symeon "portraits" were at once compositionally assimilated to the cross and substantively assimilated to the sacred power that the cross was believed to convey—as was the saint himself, through his mimetic cruciform *stasis* on the column.[41] The juxtaposition of the basalt stela of Symeon from Gibrin in the Louvre (Fig. 7; *Abraamis Azizon / Hagios Symeones*) with a contemporary Syrian/Palestinian amulet bearing a conflated image of Christ and the Cross (Fig. 8) makes this explicitly clear.[42]

This, in the fifth century, was how Symeon imagery was understood: whether worn around the neck, carved into the facade of a church, or set up at the doorpost of a workshop or home, the image was there not for devotion or documentation, but for protection. Like the typical *charisterion* icon of the next century, this Symeon *phylakterion* image would be prominently displayed, but unlike a *charisterion* it would tend to be iconographically anonymous and highly simplified. What counted was neither representational accuracy nor the record of a specific event, but rather that the image functioned effectively in the world of power signs, which were usually simple and easily recognizable, like the evil eye, the *chrismon*, and the pentalpha. In this respect, the *phylakterion* icon was more like the *eulogia* icon (for which, however, some naturalism seems to have been valued); but while the *eulogia* was instrumental to the working of a miracle by the accompanying blessed substance, the former was miraculous in its own right.[43] Finally, while the *charisterion* icon would have been made in response to the exercise of miraculous power (and might, after the fact, act miraculously), and the *eulogia* icon would have been made to help precipitate a miracle, the *phylakterion* icon, by definition, would have been created to be the source of it. Of the three, the *phylakterion* icon was the most closely interwoven with pre-Christian traditions, since it was effectively interchangeable with and complementary to its pagan or Jewish counterpart. Much as one set up little images of Symeon in workshops to repel danger, one set up, according to the magical papyri, little images of Hermes in workshops to attract business:

> *Business spell*: Take orange beeswax and the juice of the aeria plant and of ground ivy and mix them and fashion a figure of Hermes having a hollow bottom, grasping in his left hand a herald's wand and in his right a small bag. Write on hieratic papyrus these names, and you will see continuous business "[magical names]. . . . Give income and business to this place, because Psentebeth lives here." Put the papyrus inside the figure and fill the hole with the same beeswax. Then deposit it in a wall, at an inconspicuous place. . . .[44]

Image and miracle (or magic) are central to each of these three stylite texts, but the notion of "icon" and the piety that motivated it are distinct in each case, as is the material form that the image characteristically took to suit that function. What does this imply about the history of "the icon"? That perhaps there is no such thing, for that period at least, but that there is rather a history of the *charisterion*, of the *eulogia*, and of the *phylakterion*—each of which could be, and probably usually was, *an*iconic. Iconographically, the three could look alike, and to the extent that one was modeled on (or stood in for) another, which likely happened, their histories are intertwined. One imagines the *phylakterion*

Tchalenko, *Villages*, 16–18 (H. Seyrig), figs. 8, 9, 13–20; and Sodini, "Remarques" (as in note 18), 29–32. That Symeon the Elder is specifically represented is indicated by the object's early dating, by that saint's dominance of this genre of asceticism in the fifth century, and by the appearance on some of the reliefs of the identifying "St. Symeon" inscription.

[39] Location unknown. See J. Lassus, "Images de stylites," *BEODam* 1 (1931), 75, no. X, pl. 19. For others, see Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques* (as in note 36), 158, 171f., figs. 95–97.

[40] For some representative examples of the genre, see *Objects with Semitic Inscriptions, 1100 B.C.–A.D. 700, Jewish, Early Christian and Byzantine Antiquities*, sale catalogue, Frank Sternberg, Zurich, Auction XXIII, 20 November 1989 (Zurich 1989), 75–78, nos. 264–296.

[41] For the *stasis* of the stylites, see Van den Ven, *La vie ancienne* (as in note 4), 20 n. 2; and Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques* (as in note 36), 184.

[42] Paris, Museé du Louvre, no. MA 3466. See É. Coche de la Ferté, *Antiquité chrétienne au Musée du Louvre* (Paris 1958), no. 5, fig. p. 10; and Elbern "Reliefdarstellung" (as in note 38), 284f., fig. 3. Baltimore, the Walters Art Gallery, no. 54.2666; unpublished, but for similar amulets see Tchalenko, *Villages* (as in note 38), 18f., fig. 12; and C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian* (Ann Arbor and London 1950), 306, no. 318. The Holy Rider appears on the other side of the amulet. Interestingly, this Christ/cross motif takes the place that on other such (very popular) amulets is occupied by the evil eye. On the prophylactic powers of the cross at this period, see Dauterman Maguire, Maguire, and Duncan-Flowers, *Art and Holy Powers* (as in note 34), 18–22. A Syrian lintel inscription (Engemann, "Magischer Übelabwehr" [as in note 37], 42) makes the cross-evil eye interchangeability explicit: "Where the cross is set in front, envy has no power."

[43] The boundary between the *phylakterion* image and the *eulogia* image was likely a porous one. The stylite sometimes portrayed on Early Byzantine glass cruets—which presumably were containers for "blessed" liquid—is in its simplicity of the type on stelae, church facades, and glass pendants. But was its role on the cruets the same, or was it there, like the Symeon token image, to stimulate a vision—or perhaps both?

[44] *The Greek Magical Papyri in Translation*, ed. H. D. Betz, vol. I (Chicago and London 1986), 81 (*Papyri graecae magicae* [as in note 37], IV.2359–72).

image came first, before the mid-fifth century, followed soon thereafter by *charisteria* icons, with their portraits, inscriptions, and specific narrative iconography. The devotional sort of image coupled with the substantive *eulogia* seems to be later, since its textual attestations all fall in the later sixth and seventh centuries.

In the Middle Byzantine period, when the iconography of Symeon the Younger was revived during the reoccupation of the area of Antioch (969–1074), the *eulogia* notion was no longer part of the piety equation (Fig. 9; late tenth–eleventh century):[45] "blessed" earth was replaced by cast lead, and the miracle-seeking suppliants were transformed into Symeon's mother, Martha, and his chief disciple, Konon, arranged beside the column in a Deesis-like configuration. Late Antiquity's rich and varied tradition of *phylakteria*—of magical symbols, words, and phrases—was by this time all but exhausted, and the *eulogia* image, now without "blessed" substance, was disempowered and, with the *charisterion*, assimilated into the mainstream of Middle Byzantine icon piety.

The Walters Art Gallery

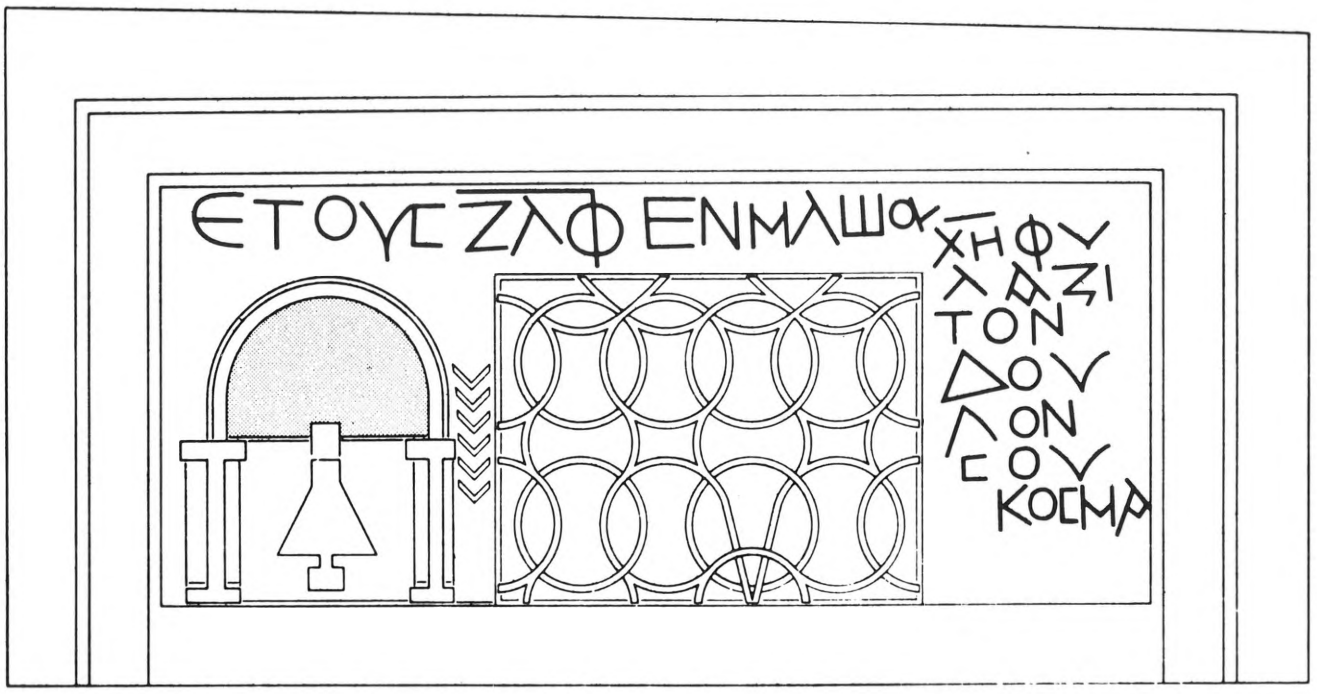
[45] Houston, Menil Collection, no. II.J4. See Vikan, "Art, Medicine and Magic" (as in note 25), 73f., fig. 7. It is inscribed: "Blessing of St. Symeon the Miracle-Worker." For the genre, see P. Verdier, "A Medallion of St. Symeon the Younger," *BClevMus* 67 (1980), 17–27; and Sodini, "Remarques" (as in note 18), 35f.

1. Paris, Louvre, no. Bj 2180, silver gilt votive icon of Symeon Stylites the Elder

2. Tbilisi, Georgian State Museum of Art, silver gilt votive icon of Symeon Stylites the Younger

3. Houston, Menil Collection, no. II.J3, terracotta *eulogia* token of Symeon Stylites the Younger

4. Toronto, Royal Ontario Museum, no. 986.181.84, terracotta *eulogia* token of Symeon Stylites the Elder



5. Refāde, stone chancel panel with Symeon Stylites the Elder

6. Location unknown, glass amulet with Symeon Stylites the Elder

8. Baltimore, Walters Art Gallery, no. 54.2666, bronze amulet with Christ and the Cross

9. Houston, Menil Collection, no. II.J4, lead medallion of Symeon Stylites the Younger

7. Paris, Louvre, no. MA 3466, basalt stela of Symeon Stylites the Elder

Leo of Chalcedon and the Icons

ANNEMARIE WEYL CARR

AMONG the little clutch of articles that travels with me wherever I go is Kurt Weitzmann's "Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai."[1] Testimony to the ever fresh fertility of his scholarship, it is only one of countless works in which he has mapped out the terrain of my art-historical investigations. I hope it may afford me one small but concrete context in which to illustrate—and to thank him for—the stimulation I owe to him.

The article read in the preserved Middle Byzantine icons at Sinai the story of a slow, radical reoutfitting of the church in a mantle of panel-painted icons during the twelfth and thirteenth centuries. This reoutfitting illustrated the emergence of a new, specialized set of contexts for the display of panel-painted icons in the church, including, above all, the crystallization of a pattern for the installation of wooden icons in and around the templon. Underlying the story that Weitzmann composed is the recognition that the icon—far from being timeless and unchanging—was a form with a considerable history. Its characteristic contexts of use, and with them its characteristic forms and patterns of display, changed over time; and the icon as we imagine it, as a panel painting of a given range of size, style, and subject matter, was the end product rather than the premise of this story. That the icon as customarily conceived should have assumed a particular medium is in itself notable. The art history of icons leads quickly to the question whether an icon is a physical thing, painted with a particular image, or is a particular image, regardless of the medium in which it is depicted. With this comes the question of when and how the icon came to be associated especially with the wooden panel.

There was in fact a moment when the Byzantine emperor felt constrained to make an official answer to just this question, proclaiming that the icon is not the material, but the image presented on it. This was in late 1094 or 1095, at the period in which the story traced in the Sinai icons was gathering momentum. It occurred in the church council convened by Alexios I Komnenos at the Blachernai Palace to bring an end to what is now familiarly called the "Komnenian iconoclasm."[2]

The events comprising the Komnenian iconoclasm can be traced fitfully over more than a decade. In 1082, and again in 1085 and 1091, Alexios confiscated church treasure—including the historiated silver doors of the Chalkoprateia church—in order to have funds with which to pursue his campaign against the Normans; the imperial exchequer was empty. The patriarch, Eustratios Garides, offered no resistance, but the requisitions were challenged by the austere and stubborn metropolitan of Chalcedon, Leo, whose opposition carried enough weight to compel Garides' dismissal in 1084. When Garides was not explicitly condemned for misconduct, Leo escalated his accusations, implicating Alexios himself in the abuse of church property, and implying that it was sacrilege to employ for secular purposes any material once imprinted with holy images. Accused of legal insubordination by a special synod in November 1085 and again in the following January,[3] Leo was eventually exiled in 1087. Unimpaired in stature by his exile, even appearing as a vision in his metropolitan church of St. Euphemia in Constantinople,[4] he remained the focus of a political debate that took the form of deliberation on the nature of icons. Its intensity can be measured by its impact on Basil, metropolitan of Euchaita, induced despite his distrust of Leo's intransigence to endorse his views.[5] Leo's views, arguing the sanctity of the material bearing holy images, were published in a widely circulated let-

[1] Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 4, 12 (1984), 63–118.

[2] The major study of the Komnenian iconoclasm is A. A. Glavinas, Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ (1081–1118) περὶ ἱερῶν σκευῶν κειμηλίων καὶ ἁγίων εἰκόνων ἔρις (1081–1095) (Βυζαντινὰ Κείμενα καὶ Μελέται 6) (Thessalonike 1972). His chronology has been modified in some respects by J. P. Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire* (DOS 24) (Washington, D.C. 1987), 192–199.

[3] See V. Grumel, "L'affaire de Léon de Chalcédoine. Le décret ou 'semeioma' d'Alexis Ier Comnène (1086)," *EO* 39 (1940–42), 341.

[4] V. Grumel, "Les documents Athonites concernant l'affaire de Léon de Chalcédoine," in *Miscellanea Giovanni Mercati*, vol. III, *Letteratura e storia bizantina* (ST 123) (Vatican City 1946), 127.

[5] A member with Leo of the inquest into Eustratios Garides' behavior, and so clearly sympathetic to Leo's attitude on church property, Basil was apparently repelled by Leo's extremism, for he voted in favor of Leo's condemnation by the synod of 1085: Grumel, "L'affaire" (as in note 3), 335, 341. Leo despised him from that point onward.

ter composed during his exile, probably in 1093 or 1094. It was apparently this letter that provoked his condemnation for heresy;[6] certainly it was to his letter that Alexios responded in the Council of 1095. The council condemned Leo's conclusions. In accord with prior arrangements, Leo retracted them and was then reinstated in his episcopal office.

It is not clear when or how Leo's accusations actually escalated from abuse of funds to sacrilege in the use of holy icons. John Italos was accused of heterodoxy regarding icons in his trial in 1082;[7] garbled and clearly introduced as an afterthought, the accusation may have been made in response to the political polarization occasioned by Leo's opposition. If so, it would tell us that issues of sacrilege were present very early in the game. Already before Italos, however, Michael Psellos had been challenged on the subject of icons and been sufficiently shaken to compose an almost completely inscrutable treatise defending himself.[8] Thus it would seem that the issue was already a freighted one before 1082; that rather than emerging from, it came to roost in the controversy surrounding the Komnenian confiscations of 1082.

If freighted, however, the issue of the image has emerged only disappointingly from the Komnenian iconoclasm. The event's most cogent analysis, by John Thomas, lodges it in the arena not of image theory, but of economic politics, as a notably successful effort at sensitizing the government to the problems of lay control over church property.[9] As an intellectual movement, it has been dismissed as a dismal rehashing of the language of Second Nicaea.[10] Art historically—with the exception of Jeffrey Anderson's article on Vatican, Barb. gr. 372[11]—it has been given even less attention, its fusty theoretical arguments dismissed as casting no light on issues of the current forms and uses of art.[12] Yet the Komnenian iconoclasm was one of rather few moments in Byzantium when belief about icons became a vehicle for airing far broader political tensions, and when views on the subject had the power to destroy careers. Something had apparently made images an eligible vehicle for focusing tensions. And while Leo certainly did not cloud the abstraction of his arguments with considerations of actual objects, his views are unlikely to have captured the imagination of contemporaries like Basil of Euchaita if they had been wholly incompatible with current notions of images and their behavior.

As seen in his letter of 1093/94,[13] Leo's argument has two major components. One is his definition of the icon: though used in some texts to refer to the image independently of the material on which the image is inscribed, and in other texts to refer to the material thing rather than the likeness it bears, the term in Leo's opinion has to embrace both—"icon refers to visible form inscribed on matter."[14] This then forms the basis for the second component of his argument, which analyzes the proper relation of the viewer to the visible form on one hand, and to the matter on the other.

Of the two elements, the visible form is recognizable regardless of the matter in which it happens to appear; thus, while the matter may vary and assume any of infinite individualities, the visible form is one and indivisible, the same whether it is seen in the person of the original or in a cast, painted, or mosaiced copy.[15] The visible form may be that of Christ; it may be that of one of Christ's saints. Drawing from John of Damascus the argument that the hypostasis of Christ is inseparable

[6] Ibid., 341; Glavinas, Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ . . . ἔρις (as in note 2), 161. At least it is unlikely that Basil of Euchaita, whose letter was written only after Leo was in exile, would have espoused Leo's views if Leo had been deemed heterodox.

[7] See L. Clucas, *The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century* (Miscellanea Byzantina Monacensia 26) (Munich 1981), 41.

[8] Ibid. The phrase with which both Psellos and after him Italos modified an otherwise wholly conventional statement of faith in icons—οὐκ ἐμμένων αὐταῖς ταῖς σκιαῖς in Psellos, ὀυ ταῖς σκιαῖς ἐμμένων in Italos (Clucas, *Trial* [as in note 7], 41 n. 160)—seems to have its origin in Psellos's use of Plato's cave of shadows: see the ekphrasis by Psellos quoted in H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich 1990), 588: "So lebt die Ikone einmal darin, daß sie (*das Leben*) nach der Kunst nachahmt, und dann darin, daß sie es, statt es bloß abzubilden, wiedergibt im Geist und unter dem Einfluß der Gnade (charis). Was soll nun Platons Vergleich von Bildern und Schatten?"

[9] Thomas, *Private Religious Foundations* (as in note 2), 192–199.

[10] See, for instance, H. G. Beck, *Von der Fragwürdigkeit der Ikonen* (SBMünch, 1976, no. 7) (Munich 1976), 29–30: "Die Kontroverse verlor sich bald und hinterließ, soviel ich sehe, keine Spuren. . . . Man bemühte keine große Theologie."

[11] J. C. Anderson, "The Date and Purpose of the Barberini Psalter," *CahArch* 31 (1983), 35–67.

[12] See, for instance, Belting, *Bild und Kult* (as in note 8), 300–301.

[13] The letter has been explicated by both Stephanou and Glavinas, and Alexander Lauriotis's rare publication of the text itself has recently become available in reprint: Glavinas, Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ . . . ἔρις (as in note 2), 161–174; P. Stephanou, "La doctrine de Léon de Chalcédoine et de ses adversaires sur les images," *OCP* 12 (1946), 183–188; A. Lauriotis, "Ἱστορικὸν ζήτημα ἐκκλησιαστικὸν ἐπὶ τῆς Βασιλείας Ἀλεξίου Κομνηνοῦ," Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια 20 (1900), 414–416, 445–447, 455–456.

[14] Lauriotis, "Ἱστορικὸν ζήτημα" (as in note 13), 414: "Εἰκὼν λέγεται παρὰ ταῦτα καὶ μόνως ὁ ταῖς ὕλαις ἐγγραφόμενος χαρακτήρ"; or again, 415, "Εἰκὼν λέγεται ἐπί τε Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν τιμίων ἀγγέλων καὶ πάντων τῶν ἁγίων καὶ ὁσίων ἀνδρῶν καὶ τὸ συναμφότερον· ἤτοι ἡ ὕλη τε καὶ ὁ ταύτῃ ἐγγραφεὶς χαρακτήρ."

[15] Ibid., 445: " . . . ὁ γαρ εἷς καὶ ὁ αὐτὸς χαρακτήρ, οὐδέποτε πρὸς ἑαυτὸν μερισθήσεται καὶ δύο γενήσεται, κἂν διαφόροις ὕλαις ἐντυπωθῆ· μὴ δε μιᾶς ἐν αὐτῷ οὔσης διαφορᾶς· τῶν γὰρ ὕλων τὸ διάφορον οὐ τοῦ χαρακτῆρος"; or 414: " . . . τί μὲν τοῦ σιδήρου, τί δὲ τοῦ χρυσοῦ τὸ ἐκτύπωμα· καὶ πῶς ἓν ἐστι· τῆς γὰρ ὕλης τὸ διάφορον, οὐ τοῦ χαρακτῆρος· καὶ τίνα ἐκ τούτων μανθάνομεν . . . ὅτι ἐν οἷς μέν ἐστι μικρά τις διαφορὰ ὥσπερ καὶ ἐν ταῖς ὕλαις εὑρίσκεται, ἐν τούτοις ἐστὶ καὶ ἀριθμός. Ἔνθα δὲ οὐδεμία διαφορὰ εὑρίσκεται, ἁπλοῦν τι ἐστι τοῦτο καὶ ἕν καὶ ἀνάριθμον· ὡς ἐπὶ τοῦ ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ χαρακτῆρος."

from his divinity, and showing in turn that Christ's visible form is inseparable from his hypostasis, Leo argues that the visible form of Christ is thus inseparable from his divinity. It brings his divinity with it; with it in turn comes the obligation of true worship.[16] The visible form of Christ appears in icons: indivisible from Christ's divinity, it brings his sanctity to them and must be accorded true worship in them. The sanctity is present in the visible form, not the material. But the material is necessary: it brings his visible form to us, and we see him through it as we see him through his saints.[17] Like the saints, accordingly, the material of the icon is deserving of veneration.[18] The saints themselves are—precisely—venerable.[19] Unlike the visible form of Christ, their visible forms bring with them only the obligation of veneration, and it is this that we owe them when we encounter them in icons; the material of the icons, being the vehicle through which the visible form becomes accessible to us, is likewise venerable.

Leo's language and chosen quotations come, as often noted, from earlier debates on images. He differs from them in his conclusions, however, assigning relative veneration to the material of icons and absolute veneration to the image of Christ. Two features of his argument stand out. One is his point of focal concern: rather than focusing on the question of how the image relates to its prototype, Leo focused on how the image relates to the material upon which it is inscribed. In directing his attention to this relationship, Leo engaged a problem left conspicuously vague by the earlier authors, namely, how the holiness of the original actually impinges upon the material icon. The other feature of interest lies in his characterization of the relationship of resemblance that unites original and icon.

Leo's approach to resemblance emerges very quickly. His discussion of the icon takes its origin in the statement of St. Basil that " . . . the imperial image, too, is called the emperor, and yet there are not two emperors: neither is the power cut asunder nor is the glory divided."[20] Extensively analyzed by both the Council of 787 and by Theodore of Stoudios, this passage had served for both as proof that the image and its original were united semiotically by a shared name: the configuration of forms and colors on a surface no less than the configuration of letters on a page permitted the viewer to read the appropriate name, which inevitably signaled the name's bearer.[21] Both the idea of the legibility of the image and the language of sign and signification that came with it in the earlier texts are conspicuously absent from Leo's text. He sees in Basil's statement something quite different. It is proof for him that the sensible form is indivisible: whether found in original or image, it is one and the same. What unites image and original, then, is not the indexiality of the image, but literally its possession of a visible form that belongs also to the original.

Leo's rejection of the analogy of icon and script lay at the very origin of his apology. His letter was triggered by a letter by his fellow metropolitan, Basil of Euchaita.[22] In his letter, Basil detailed a shift in his own belief about the sanctity of the physical material of icons. Initially, Basil says, he had been in accord with the belief of the Komnenian party, that only the one imaged, and not the material of the image, deserved veneration. Then, however, he had read Article 68 of the Quinisext Council forbidding the destruction or sale of copies of Scripture or the writings of the Fathers, since they had become venerable by virtue of the texts they bore. If ink and parchment, in themselves simple matter, could become venerable by virtue of the text they bore, then iconic material, too, must be venerable by virtue of the holy images that it figured. Leo rejected Basil's argument out of hand,[23] and never returned to the analogy of word and image again. For Leo, the crux of the matter lay

[16] Ibid., 446: " . . . καὶ ἐπὶ τῆς ἀνθρωπίνης δε φύσεως ὡς ὁ Δαμασκηνὸς φησὶν ἅγιος Ἰωάννης· ὑπόστασίς ἐστιν ἐν τῇ ἀρχῇ τῆς ἑκάστου ἡμῶν ὑπάρξεως, καθ' ἑαυτήν· σύμπηξις ψυχῆς τε καὶ σώματος· μένει γὰρ τό τε σῶμα καὶ ἡ ψυχή, ἀεὶ μίαν ἀρχὴν ἔχοντα τῆς ἑαυτῶν ὑπάρξεώς τε καὶ ὑποστάσεως· κἂν χωρισθῶσιν ἀλλήλων· εἰ γὰρ καὶ χωρίζεται ἡ ψυχὴ τοῦ σώματος ἐν τῷ θανάτῳ, ἀλλ' ἡ ὑπόστασις ἀμφοτέρων, μία καὶ ἡ αὐτή ἐστι"; or again 415: " . . . καὶ τῶν μὲν ἄλλων πάντων αἱ ὑποστάσεις ταῖς εἰκόσιν ἐγγραφόμεναι, τιμητικῶς καὶ σχετικῶς προσκυνοῦνται καὶ ἀσπάζονται· ὁ δε τοῦ Χριστοῦ χαρακτὴρ θεουπόστατος ὑπάρχων τουτέστιν ἐν αὐτῇ τῇ ὑποστάσει τοῦ υἱοῦ Θεοῦ ὑποστάς, καὶ διὰ τοῦτο Θεὸς ὑπάρχων καὶ αὐτὸς κατ' οὐσίαν συναφθέντος αὐτῷ καὶ συνημμένου ὄντος τούτῳ τοῦ Υἱοῦ, ἀδιαστάτως καὶ ἀδιασπάστως καὶ ἐν ταῖς ἁγίαις εἰκόσιν αὐτοῦ, λατρευτικῶς προσκυνεῖται καὶ σέβεται ὡς Θεός. . . ."

[17] Ibid., 446: "Τὴν μέντοι εἰκονικὴν ὕλην, τιμῶμεν ὡς θεῖον ἀνάθημα τοῦ Θεοῦ τυγχάνουσαν, καὶ προσκυνοῦμεν ταύτην καὶ ἀσπαζόμεθα, οὐ λατρευτικῶς· ἀλλὰ τιμητικῶς τε καὶ σχετικῶς διὰ τὸν τοῦ Χριστοῦ χαρακτῆρα."

[18] Ibid., 415: See the relation of the material of the icon to Christ on the one hand—"ἡ μὲν εἰκονικὴ ὕλη τιμητικῶς καὶ σχετικῶς προσκυνεῖται· τοὐτέστι διὰ τὴν πρὸς τὸν θεουπόστατον Χριστοῦ χαρακτῆρα σχέσιν"—and of the saints to Christ on the other—"ταῖς μὲν γὰρ ἄλλαις εἰκόσι τιμητική τε καὶ σχετικὴ προσκύνησις ἀπονέμεται . . . διὰ τὸν κοινὸν Δεσπότην."

[19] Ibid., 446: " . . . ἡ μέντοι Θεοτόκος καὶ πάντες οἱ ἅγιοι, καὶ αἱ ταῖς ἁγίαις εἰκόσιν ἐγγραφόμεναι αὐτῶν ὑποστάσεις, τιμητικῶς προσκυνοῦνται καὶ σχετικῶς, διὰ κοινὸν Δεσπότην κατ' ἀναλογίαν."

[20] Quoted from C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453* (Sources and Documents in the History of Art) (Englewood Cliffs, N.J. 1972), 47.

[21] See Theodore: "Is not every image a kind of seal and impression bearing in itself the proper appearance of that after which it is named? For we call the representation 'cross' because it is also the cross, yet there are not two crosses. In the same way Basil says that the image of the emperor is called the emperor, yet there are not two emperors, nor is his power divided, or his glory fragmented. The heretics say that as many are called Lords and Christs as there are different icons. . . . Nonsense. There is one Lord." Quoted from *St. Theodore the Studite. On the Holy Icons*, trans. C. P. Roth (Crestwood, N.Y. 1981), 27–29.

[22] Lauriotis, "Ἱστορικὸν ζήτημα" (as in note 13), 411–413.

[23] As Grumel notes, he rejected it erroneously, misinterpreting it: "Documents Athonites" (as in note 4), 122–123.

not in referentiality but in presence: the presence in both icon and original of an indivisible configuration by virtue of which each was visibly recognizable.

Leo's points were both clearly understood and clearly condemned by Alexios in the Council of 1095, where they were taken up in turn:[24]

> Alexios: Is the icon of our Lord and God and Savior Jesus Christ to be venerated relatively, or worshipped?
>
> Council: We venerate it relatively, as the icon of our Lord and God and Savior Jesus Christ. To those who do not venerate it so, anathema.
>
> Alexios: What are called icons? The material of icons or the likenesses appearing in them?
>
> Council: The likenesses appearing in the material.
>
> Alexios: Can the likeness of Christ seen in the material be worshipped?
>
> Council: No.

And later, having declared that icons are not ὁμοφυεῖς —the same in nature with their originals (which Leo had in any case not contended)—Alexios defined them as being instead ὁμωνυμικές: sharing the same name.

Leo's letter was judged heterodox by Alexios's council, and we, too, find its arguments antipathetic, excusable —if at all—as instrumental to his overriding political purpose of protecting church property by its sanctity from lay appropriation.[25] The letter supports Anna Komnene's characterization of him as "not particularly learned."[26] Yet, as Anna goes on to say, he had lived virtuously: in an age of exigency, he was a man of truly formidable integrity, presence, and religious reputation.[27] And his letter continued to enjoy wide circulation.[28] The basis for its enthusiastic reception is nowhere recorded, and it may well be that it lay in the political utility rather than the theology of the argument. Yet as an argument about icons, it is striking on at least two fronts. First, it engages the material individuality of icons: the relation of the image to the physical thing and the means by which the material object becomes holy. And it engages the icon in terms of presence rather than of reference. Customarily circumvented squeamishly as an unfortunate lapse into credulity, these features of Leo's argument might take on a more timely and positive cogency if attention is turned from political to visual history.

As Weitzmann showed in his article of 1984, the era of Leo's maturity was surely a significant one in this history. The rich literary legacy of the first Komnenian half-century has made visible aspects of the relation between icons and their users that are—if not new—at least concretely associable with this period. Prime among them is the assumption of charismatic and very public personalities by certain specific portable and so presumably panel-painted icons. Among these pride of place must be given to the Hodegetria, the icon of the Hodegon monastery.[29] By Leo's time it was at least as old as the Liberty Bell is today and quite as firmly embedded in the Constantinopolitan consciousness;[30] the Hodegetria was served by a confraternity who looked after her and took her out on weekly public processions each Tuesday. A similar company served the Maria Romaia icon at the Chalkoprateia church.[31] Its members were charged, among other things, with seeing that the Maria Romaia joined in the Hodegetria's processions. An account of this community from the eleventh century is the earliest evidence we have of the Hodegetria's processions, and among the earliest evidence that survives of such companies.[32] A similar confraternity, formed in Naupaktos in Greece in 1048, is known from a twelfth-century charter that reveals a very fully developed institution, and it seems clear that such organizations were flourishing in the period of Leo's life.[33] While dedicated to the Virgin Mary, the Naupaktos confraternity was formed in response to, and in order to serve, not the Virgin herself but an icon of her. Like the Constantinopolitan confraternities, its members carried the icon from church to church in processions, sang hymns to her, celebrated mass before her, and gave her the gift of their charitable deeds. Throughout the empire, and es-

[24] Quoted from Glavinas, Ἡ ἐπὶ Ἀλεχίου Κομνηνοῦ . . . ἔρις (as in note 2), 189–192; PG 127, 980–981.

[25] Stephanou, "Doctrine" (as in note 13), 199: " . . . il n'eut pas de difficulté à cesser son opposition le jour où il put avoir une certaine garantie que le scandale des confiscations cesserait."

[26] *The Alexiad of Anna Comnena*, trans. E. R. A. Sewter (Harmondsworth 1969), 159, or again, see 227 on George Palaiologos's vision of Leo; see *Anne Comnène. Alexiade*, trans. B. Leib (Paris 1943), vol. II, 11, 101–102.

[27] Eustratios of Nicaea devotes a full page at the opening of his refutation of Leo's views to a dialogue on his impeccable reputation: Eustratios of Nicaea, "Διάλογος ἐκτεθεὶς ὅτε ἡ ἀμφισβήτησις περὶ τῶν ἁγίων εἰκόνων ἐγένετο . . . ," in A. K. Dimitrakopoulos, Ἐκκλησιαστικὴ Βιβλιοθήκη (Leipzig 1866), 129. On Leo's charisma as a figure of virtually legendary righteousness, see Thomas, *Private Religious Foundations* (as in note 2), 199 n. 65.

[28] Stephanou, "Doctrine" (as in note 13), 179.

[29] On the Hodegetria, see most recently N. P. Ševčenko, "Icons in the Liturgy," *DOP* 45 (1991), 45–57. I owe her sincerest thanks for giving me this very important article prior to publication. See also R. L. Wolff, "Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople. The Church and the Icon of the Hodegetria," *Traditio* 6 (1948), 319–328.

[30] Supposedly, of course, the Hodegetria was painted by the Evangelist Luke. But in fact we know of her for the first time for certain in 866 when the caesar Bardas went to the Hodegon monastery to pray to an icon of the Virgin before leaving Constantinople on campaign: Wolff, "Footnote to an Incident" (as in note 29), 323.

[31] E. von Dobschütz, "Maria Romaia. Zwei unbekannte Texte," *BZ* 12 (1903), 202.

[32] Ibid., 213; the manuscript is Paris, Bibl. Nat. gr. 1474: J. Darrouzès, "Manuscrits originaires de Chypre," *REB* 8 (1950), 188.

[33] J. Nesbitt and J. Wiita, "A Confraternity of the Comnenian Era," *BZ* 68 (1975), 360–384.

pecially in Constantinople, social groups took shape and definition from icons. Rather than the veneration of Mary in general, it was the concrete, physical icons that formed the node around which they developed.

More specifically bound to the span of Leo's life is the dramatic public charisma of the miraculous icon at Blachernai.[34] Discovered embedded in the right wall of the ancient basilica at Blachernai by the emperor Romanos III in 1031, the icon of Blachernai became the locus of a weekly miracle on Friday evenings in which the veil that customarily shrouded her was raised mysteriously to reveal the icon herself. Referred to by Anna Komnene as "the usual miracle" and so presumably integrated by that time into the public life of the city,[35] this event was described with incandescent intensity by no less an intellectual than Michael Psellos; fascinated by power in every form, he conjured the Blachernai icon's power vividly. Described as "inimitable in idea, inestimable in grace, incomparable in power," she had an altar before her; hymns were sung to her; petitions were lodged with her; and, at the moment of the miracle, the power of the Virgin could virtually be watched entering into her.[36] The Fathers of Second Nicaea had said firmly of icons, in contrasting them with idols, "nor do [Christians] expect [future] judgments to come from them."[37] Yet this had been the occasion for Psellos's description of the "usual miracle": on imperial orders, the icon was being used to decide an issue of litigation. And in 1107 it became the occasion of a conspicuous gesture on the part of Alexios Komnenos himself, who returned to Constantinople precipitously after leaving on campaign against Bohemond because the usual miracle had not happened in the week of his initial departure. Clearly here was an image that—in the decades after 1031—had acquired vivid physical charisma, a charisma associated not so much with the archetype as with the panel itself in the Blachernai church. This charisma was not restricted to the private circle of certain devotees, but was of truly urban publicity, and became in time the object of a flamboyantly public gesture of personal piety on the part of Alexios I himself. A similarly public charisma attached to the Hodegetria and Maria Romaia, icons of Mary like the Blachernai panel but prominent in their own right as potent panels.

A yet more concrete instance of a particular painting's possession of power is illustrated by another of Alexios I's actions. When afflicted with serious illness, he had himself wrapped in the veil that hung before the icon of Christ in the Chalke.[38] The veil was noted for its miraculous capabilities, a power acquired from its contact with the icon of Christ. Clearly here, as Leo had maintained, "icon" meant a particular physical object as well as an image.

Nor was the Chalke Christ the only instance of a veiled icon. We have just seen the icon at Blachernai; and, as Valerie Nunn has shown, the last decades of the eleventh century and first decades of the twelfth are marked by a spate of emotionally charged epigrams—many by members of the Komnenian family—composed about, or for inscription upon, figured veils hung before icons.[39] As Nunn emphasized, the very idea of veiling an icon implies the potency of the object behind the veil: a potency in theory assigned to the prototype but in fact attached to the precious and holy thing upon which the veil was hung.

The preciousness of individual panels as repositories of a particular and personally accessible sanctity comes out in another practice that assumes visibility in the period of Leo's life: the installation of "name" icons in private monastic foundations. As Hans Belting has shown, the most moving instance of this is surely the pair of mosaic icons installed in the Kosmosoteira monastery in 1152 by its founder, Isaakios Komnenos the Sebastokrator.[40] Isaakios's love for these two panels extended even to his careful prescription for their eventual physical repair and restoration. The most impressive of these "name" icons was the Eleousa, installed in the homonymous church in the Pantokrator monastery in 1136 by Alexios's son, John II. It is here, as Nancy Ševčenko has shown,[41] that one can watch concretely the process by which an icon became the object of a formalized cult of its own, with its own formulated liturgy and prayers. To compose a regularly repeated ceremony of prayer to a particular panel is surely to distinguish it as a particular sacred object as much as a sacred image. "Eleousa" is a name that appears in Byzantine art for the first time in the 1060s, and that assumes prominence for the first time under Alexios I and John. It, too, then, points to the period of Leo's life.[42]

The examples assembled here cover a considerable span of time, from the middle of the eleventh century to the middle of the twelfth, and parallels for many of

[34] Ševčenko, "Icons in the Liturgy" (as in note 29); see also V. Grumel, "Le 'Miracle habituel' de Notre-Dame des Blachernes," *EO* 34 (1931), 129–146.

[35] *The Alexiad of Anna Comnena* (as in note 26), 395.

[36] X. A. Siderides, "Μιχαὴλ Ψελλοῦ λόγος ἐν τῷ ἐν Βλαχερναῖς γεγονότι θαύματι," Ὀρθοδοξία 28 (1928), 513–514. Psellos's account is translated in Grumel, "'Miracle habituel'" (as in note 34), 136–138.

[37] Quoted from D. J. Sahas, *Icon and Logos. Sources in Eighth-Century Iconoclasm* (Toronto 1986), 64; see G. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. XIII (Florence 1767), col. 225A.

[38] V. Nunn, "The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period," *BMGS* 10 (1986), 85; Joannes Zonaras, *Militärs und Höflinge im Ringen um das Kaisertum. Byzantinische Geschichte von 969 bis 1118*, trans. E. Trapp (Graz 1986), 173.

[39] Nunn, "Encheirion" (as in note 38), 73–102.

[40] Belting, *Bild und Kult* (as in note 8), 260–261, 293, 575–578.

[41] Ševčenko, "Icons in the Liturgy" (as in note 29).

[42] M. Tatić-Djurić, "Eléousa. A la recherche du type iconographique," *JÖB* 25 (1976), 259–267.

them can be found at other phases of Byzantine history. Yet each has a bond of some kind with the decades of Leo's and Alexios's lives: they conjure the texture of a period. It is a period that seems to have seen the formulation of public patterns of response to powerful portable icons. In these icons, one sees individual venerated panels endowed—not on a sporadic or private basis, but publicly and consistently—with charismatic presence and the power to knit social behavior into defined and durable configurations. This empowerment is characteristically associated with lay groups. But it is not vulgar.[43] Among its most effective expressions are those in highly cultivated works. The verse composed by Eudokia Komnene for the veil she dedicated to an icon of the Hodegetria, for instance, plays consciously and beautifully on the ambiguity between the Virgin who receives the gift of the veil and the icon that will be clothed with it.[44] Eudokia herself clearly savored the ambivalence, playing upon it in her relationship with the panel that was to be adorned and hidden by the cloth. Or again, Psellos slides with facile agility from the "incomparable power" of the icon to the power that enters it. In the confraternities, in turn, the physical icon was the focal point of their association.

Having conjured up the period when Leo moved among the icons, we might look back to Weitzmann's article. This period seems, as Belting has argued, to have seen the creation—no doubt as portable panels—of conflated, richly laden images of great emotive depth like the Man of Sorrows for use in particular liturgies.[45] But, as Belting has shown, the relation of icons to the liturgy was at least as often one of appropriation and regularization, as existing images were drawn into the formal, ecclesiastical scheme of public ritual and thus prevented from acquiring their own, independent life as unique charismatic objects with biographies and cults of their own.[46] Among the most inclusive and radical efforts at regularization was precisely the organization of icons around the templon described by Weitzmann in the article with which this essay began. The sheer scale of this effort suggests response to a very powerful stimulus. We might understand this effort as a dialectical response to the mounting individuality, power, and public personality of portable icons: as a way of disciplining not just a kind of image, but a kind of object, numerous, volatile, and personal, whose veils, whose patron status in private monasteries, whose companies of devotees, and whose occasional truly charismatic representatives bespeak the vivid hold these objects had on the Byzantine religious imagination.

By the same token, we might look back again to Leo's arguments on the holy icons. In explaining the way such objects' sanctity worked, Leo of Chalcedon's stress on presence rather than reference, and on the integrity of matter and image, is very effective. One senses in Leo a person who had looked carefully at what was going on around him—at what even people like the sharply rational Alexios I were actually doing when they responded to icons. This must have had something to do with the appeal that his letter on the icons exercised. Long spurned, his may be the most conscientiously observed and lucidly articulated explication of the relation of contemporary Byzantines to their icons. That his explication was formulated in conjunction with a political issue should not detract from its conscientiousness as a record of behavior. In life, as in Leo's definition of the icon, visible form and material exigency are often interrelated.

Southern Methodist University

[43] See the point so effectively made by J. M. Hamburger, "The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions," *Viator* 20 (1989), 166: "Rather than simply attribute the development and dissemination of new types of imagery to the needs of a broader, lay audience, in short, to a process of vulgarization, one can trace the changing attitudes toward devotional imagery across a broad social front."

[44] Nunn, "Encheirion" (as in note 38), 100. Thus, in bringing the peplos to Mary, she brings it to the icon with which her child's miraculous preservation was linked. Or again, in the epigram's first line Eudokia links the presence of the power within the icon with the presence of Christ's power within the Virgin's womb, making the Virgin herself both an icon and a veil over the icon of Christ.

[45] H. Belting, "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium," *DOP* 34–35 (1980–81), 1–16.

[46] Belting, *Bild und Kult* (as in note 8), 205–206.

A Chance Classical Revival in Byzantine Greece

CHARALAMBOS BOURAS

ST. DEMETRIOS at Avlonari, a relatively large church that was once probably the katholikon of a monastery, is located in Euboea on the old road leading from Eretria to Kyme.[1] Unfortunately no historical references or inscriptions exist to provide us with a firm date for the building or any information about the church's founders or donors. No architectural studies of the church of St. Demetrios have been published.[2] It is a barrel-vaulted structure with three aisles and a transverse barrel vault (Fig. 1) and was constructed in several different phases. Clearly, the bema at the east end represents the oldest section. The coexistence of old style pseudo-kufic ornamentation in brick on the outer sanctuary walls[3] and Gothic elements (windows, stringcourses) in the sanctuary and gables suggests a date in the thirteenth century,[4] probably in the middle of that century. The monument also has noteworthy wall paintings[5] in a mediocre state of preservation, the oldest of which are dateable to the end of the thirteenth century.

Our interest here, however, centers on the church's sculptural decoration, which is evidently of the same period as the sanctuary of the first building phase. Of the church's original marble templon, only a few elements are preserved, and these have been incorporated into a more recent iconostasis built of bricks and shallow pilasters (Fig. 2). At the left of the opening to the sanctuary, two posts measuring 18 × 23 cm flanking a marble closure panel in situ (1.15 × .77 m) allow us to reconstruct the templon's general arrangement. Originally it would have had six posts and four panels, with a total length of about 5 meters, the equivalent of the width of the nave of the present church. The post at the right in Figure 2 has been moved 7 centimeters farther to the right.

Protruding from both posts are small jambs for the wooden doors of the bemothyra to swing on. These jambs are carved with the peculiar motif of ribs with a square knot (*amma*) at the middle of their height (Fig. 4). The sides of the posts facing the nave of the church are decorated in very shallow relief with two vertical rinceaux sprouting leafy tendrils that frame palmettes. A small fragment of a second closure panel included in the later iconostasis at the right of Figure 2 bears the common motif of small square compartments outlined with bands.

The intact white marble closure panel of the bema screen is the subject of this article (Figs. 3 and 4).[6] At the top of the panel on the central axis is a foliate Greek cross and below it a palmette sprouting from acanthus leaves. The entire panel, which is in highly stylized low relief, is of exceptional originality: the leaves, rising from the lower extremity of the cross, develop into complex rinceau motifs that asymmetrically frame the central axis. From these sprout pointed leaves resembling half-palmettes. It is clear that the artist attempted, albeit not quite successfully, to fill the entire available surface of the upper part of the panel. The cross is flanked by the clumsily carved letters IC XC NI KA.

The large anthemion below the cross is slightly inclined toward the left. From the two large acanthus leaves that entwine at the bottom, two foliate stalks rise and develop into outward-facing volutes. These stalks are crowned by an anthemion whose flame-shaped petals radiate upward asymmetrically; in the space between the

[1] The village of Avlonari lies nearby to the east. The local name of the site is Hania Avlonariou.

[2] For brief mentions of the monument, see A. C. Orlandos, "Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοί τῆς Ἑλλάδος," Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ. 1 (1935), 42; Ch. Farantos, "Βυζαντινές καί μεταβυζαντινές ἐκκλησίες στίς περιοχές τῶν χωριῶν Ἀλιβέρι . . . Ν. Εὐβοίας," Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν 23 (1980), 368–370, pls. 21–23; J. Koder, *Negroponte* (Vienna 1973), 137, 163, pls. 63, 64.

[3] G. Miles, "A Classification of Islamic Elements in Byzantine Architectural Ornament in Greece," in *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Ohrid*, vol. III (Belgrade 1964), 283. The pseudo-kufic elements in brickwork are dated to approximately the twelfth century.

[4] Koder, *Negroponte* (as in note 2); J. Koder and F. Hild, *Hellas und Thessalia* (Tabula Imperii Byzantini 1) (Vienna 1976), 139.

[5] M. Georgopoulou-Vera, "Ἀναστηλωτικές ἐργασίες, Αὐλωνάρι," Ἀρχ.Δελτ. 30 (1975), vol. II, 173, pls. 90:b, 91:a, b.

[6] The marble panel is preserved in reasonably good condition, although it has been repeatedly whitewashed.

stalks sprouts another anthemion with pointed leaves. Two additional straight stalks spring from the sides of the lower acanthus, terminating in triple calyxes that hold clusters of grapes.

Stylistically, the panel in St. Demetrios resembles other reliefs of the mature mid-Byzantine sculptural tradition, especially in the stylization of its leaves and rinceaux. There is no doubt that this closure panel and the posts of the templon are the work of the same hand. Thematically, however, the work is unique. It is certain that the marble-worker of St. Demetrios copied, at times faithfully, at others not, an ancient palmette of the classical period from a pediment acroterion or the finial of a large funerary stele. His inclusion of the foliate cross on the panel resulted in alterations to the upper part of the anthemion with its flame-shaped petals. In order to enrich the impression he wished to give, he added small circles at the clefts of the acanthus leaves and roughened the ground, a feature reminiscent of contemporary Byzantine metalwork.

Proof that the marble-worker of Avlonari copied a classical anthemion may be seen in the complexity of the whole design, which rules out the possibility that the similarity is simply due to coincidence.This copying is most clearly visible in the details of the piecemeal motifs which can be traced to a number of ancient monuments, especially funerary stelai of the fifth and fourth centuries B.C. These details are also discernable in acroteria from temples[7] and from simas on the flanking walls of buildings of the classical period. A cursory glance at such classical elements[8] reveals the following characteristics, also found in the Avlonari panel: *(a)* the fluting of the two main stalks of the anthemion and the small bands from which the volutes spring;[9] *(b)* the flame-shaped petals of the anthemion;[10] *(c)* the outward-facing volutes that sprout from the stalks;[11] and *(d)* the small U-shaped calyxes with grapes employed as complementary motifs.[12] Finally, a secondary anthemion below the main one is common on ancient stelai.[13]

From a stylistic point of view, the low relief of the Byzantine copy preserves nothing of the plasticity and vitality of its ancient models. The vocabulary of motifs is reused, but the strong stylization diminishes the quality of the work.

The Avlonari marble panel, with its pronounced peculiarities, holds a position of special interest in the study of mid-Byzantine decorative relief sculpture in Greece. It provides a straightforward and categorical answer to a question that has long concerned historians of medieval art: namely, whether ancient forms survived or were revived.

In Greek lands of the eleventh and twelfth centuries, sculptural decoration was used extensively on prominent architectural members of churches.[14] While this phenomenon has not yet been studied comprehensively, many individual studies and publications of original material permit a consideration of the subject. Thus, we know that a significant role in the development of this Greek school of marble craftsmanship was played, on the one hand, by the erection of certain important monuments[15] and, on the other, by the raw material itself, namely, marble. The existence of white marble quarries in the Mani, for instance, was the reason behind the development of an exceptionally active local sculpture workshop during the eleventh and twelfth centuries. But otherwise the raw material often seems to have come from elsewhere. It is now widely accepted that the peoples of the medieval Mediterranean literally lived within the ruins of antiquity, and that the reuse of architectural members as spolia was a common practice among builders and marble-workers. Consequently, we can better understand the significant role of spolia in Byzantine architecture.[16] What is important here is that Byzantine builders, in gathering material from ancient buildings and employing it anew, particularly in Greece, came into direct contact with the art and artistic forms of antiquity.

In addition, it seems that Byzantine builders not only reused ancient building materials, but also modified them through recarving. Examples of this practice can be found in the column capitals in the katholikon of the monastery of Constantine Lips in Constantinople[17] and in Hagia Mone in Nauplion,[18] and even in the problematic "Theseus" relief from the Athenian Acropolis.[19] In other cases, such as in the church of the Dormi-

[7] See C. Praschniker, *Zur Geschichte des Akroters* (Prague 1929), passim; H. Groppengieser, *Pflanzliche Akrotere klassischer Tempel* (Mainz 1961), with related bibliography.

[8] See the two classic sources, A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, 4 vols. (Berlin 1893–1922); and H. Möbius, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen* (Berlin 1929).

[9] See the examples under the numbers 1530, 1531, 1532 in Conze, *Grabreliefs* (as in note 8), vol. III.2 (1906), pl. CCCXVIII.

[10] Ibid., pls. CCCXXI, CCCXXII, CCCXXV, CCCXXVI, CCCLXXI, etc.; Möbius, *Ornamente* (as in note 8), pls. 11:a, 16:a, 21:a.

[11] In all the examples mentioned in notes 9 and 10 above.

[12] Conze, *Grabreliefs* (as in note 8), pls. CCCXXVII, CCCXLIV; Möbius, *Ornamente* (as in note 8), pls. 11:a, 12:a, 23:a, 28:a.

[13] E.g., Möbius, *Ornamente* (as in note 8), pl. 3:a.

[14] Column capitals, imposts of window colonnettes, door frames, screens (templa), altar canopies, bishops' thrones, sarcophagi, icon stands, window panels, etc.

[15] For example, the church of the Virgin in the Hosios Loukas monastery. See L. Bouras, Ὁ γλυπτός διάκοσμος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στό μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ (Athens 1980).

[16] C. Mango, *Byzantine Architecture* (New York 1976), 57.

[17] In one of the capitals there are holes for the attachment of a fragment that has broken off: Th. Macridy, "The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul," *DOP* 18 (1964), 259.

[18] Bouras, Γλυπτός διάκοσμος (as in note 15), 60, fig. 91.

[19] G. Soteriou, *Guide du Musée byzantin d'Athènes* (Athens 1932), 51, no. 175, fig. 28:b; A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe–XIVe siècle)*, vol. II (Paris 1976), 113, no. 109, pl. LXXXVIII:a. The slab in its original form was the tomb stele of a child. See Conze, *Grabreliefs* (as in note 8), vol. II, 203–204, no. 950, pl. CLXXXV.

tion of Merbaka[20] and the Gorgoepikoos in Athens,[21] the reuse of architectural members is found alongside the cutting of new but similar members, so that a sense of continuity would be preserved in the form of the building.

Thus the problem of the survival or revival of ancient forms in Greek sculpture from 1000 to 1300 should be posed in different terms. Keeping in mind the examples listed above and many other Byzantine monuments, it becomes clear that there is no consistent development of motifs (as nineteenth-century observers thought). Rather, ancient patterns were revived in a basically piecemeal fashion and were adopted into the standard mid-Byzantine thematic repertoire[22] of the capital and Asia Minor. Indeed, the general observation could be made that this traditional Byzantine repertoire, which survived and was disseminated through both manuscripts (rosettes, daisy-wheels, geometrical designs, crosses, guilloches, scrolls with leaves, anthemia, zodia) and other means (arcade friezes, six-petaled rosettes, lozenges), was enriched in Greece chiefly by the revival of Greek and Roman motifs (anthemia, astragals, splaying acanthus leaves, masks, dentil friezes, and so on).[23]

In technique and style, the decorative sculpture of Greek churches improved in quality from the end of the tenth to the end of the twelfth century. In specific instances, some artists rose above the popular, stylized ornamental tradition to achieve results reminiscent of classical works. Examples of the latter include the sculptures of the Sagmata monastery,[24] of Andros,[25] of Hagia Sophia in Monemvasia,[26] of the monastery of Hosios Meletios,[27] and in Oropos.[28] In these cases we observe the reestablishment of a certain regularity of form as well as a clarity of outline and an inherent vitality exuded by the foliate and figured motifs. It is hard to know whether these characteristics were the result of a zest for classicizing or of a knowledge of geometry[29] and the progressive improvement of marble carving techniques.

This refined tradition was cut short in the thirteenth century. Sculpture in marble became more infrequent as stone carvers began to use porous stones. Since we are concerned here with marble-workers in Greece, the question of refugee artists from Constantinople in 1204 bears no relation to this problem.[30] Despite the willingness to revive decorative motifs, stylization gradually won ground and quality dropped as the thirteenth century progressed. And thus we return to our example.

The closure panel from the church of St. Demetrios at Avlonari clearly constitutes an instance of the revival of an ancient Greek motif. No medieval model for this panel exists, and unfortunately we do not possess the panel's classical model. The various ancient remains recorded in the vicinity of the church[31] do not include stelai, acroteria, or finials with flaring anthemia, although these are found in the wider surrounding area. I would speculate that this work was the pendant of an ancient funerary stele anthemion, now lost, that was incorporated into the templon as a spolium. This hypothesis has some merit since we do have an instance of just such a case in the castle at Geraki, of about the same date, in the small bema screen of the church of St. George (Fig. 5). Instead of a new closure panel we find a fine classical anthemion[32] symmetrically complemented by a built panel with a fresco that attempts to reproduce the decoration of the anthemion.

The complete absence of historical information makes it impossible even to hypothesize about the conscious classicism of the founder of the church of St. Demetrios at Avlonari or of the artist involved. Moreover, antiquarianism in both Constantinople and the province of Greece was already on the wane. It is thus more logical to conclude that this specific example of a revival was produced during the Frankish occupation by an imaginative marble-worker who wished to expand his repertoire and who at some stage had admired and been inspired by a classical anthemion he had chanced to see.

Athens

[20] G. Roux, *L'architecture de l'Argolide aux IVe et IIIe siècles avant J.-C.* (Paris 1961), pl. 22:2a, 2b, 2c.

[21] Ch. Bouras, "Βυζαντινὲς 'Ἀναγεννήσεις' καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 5 (1969), 257.

[22] Grabar, *Sculptures* (as in note 19), passim.

[23] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* (Harmondsworth 1986), 352, 353.

[24] P. Lazarides, "Βυζαντινά καί Μεσαιωνικά μνημεῖα Βοιωτίας," Ἀρχ.Δελτ. 27 (1972), pls. 289, 290.

[25] L. Bouras, "Architectural Sculptures of the Twelfth and Early Thirteenth Centuries in Greece," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 9 (1977–1979), 65–66, pls. 21:b, 22, 23:a.

[26] E. Stikas, "Ὁ ναός τῆς Ἁγιας Σοφίας ἐπί τοῦ κάστρου τῆς Μονεμβασίας," Λακωνικαί Σπουδαί 8 (1986), figs. 27, 28, 32, 35–47.

[27] A. C. Orlandos, "Ἡ μονή τοῦ Ὁσίου Μελετίου καί τά παραλαύρια αὐτῆς," Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ. 5 (1939/40), 97–106.

[28] I. Koumanoudes, "Συμπληρωματική ἔρευνα ἐπί τῶν Χριστιανικῶν μνημείων τοῦ Ὠρωποῦ," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 5 (1969), 87, pl. 43:g.

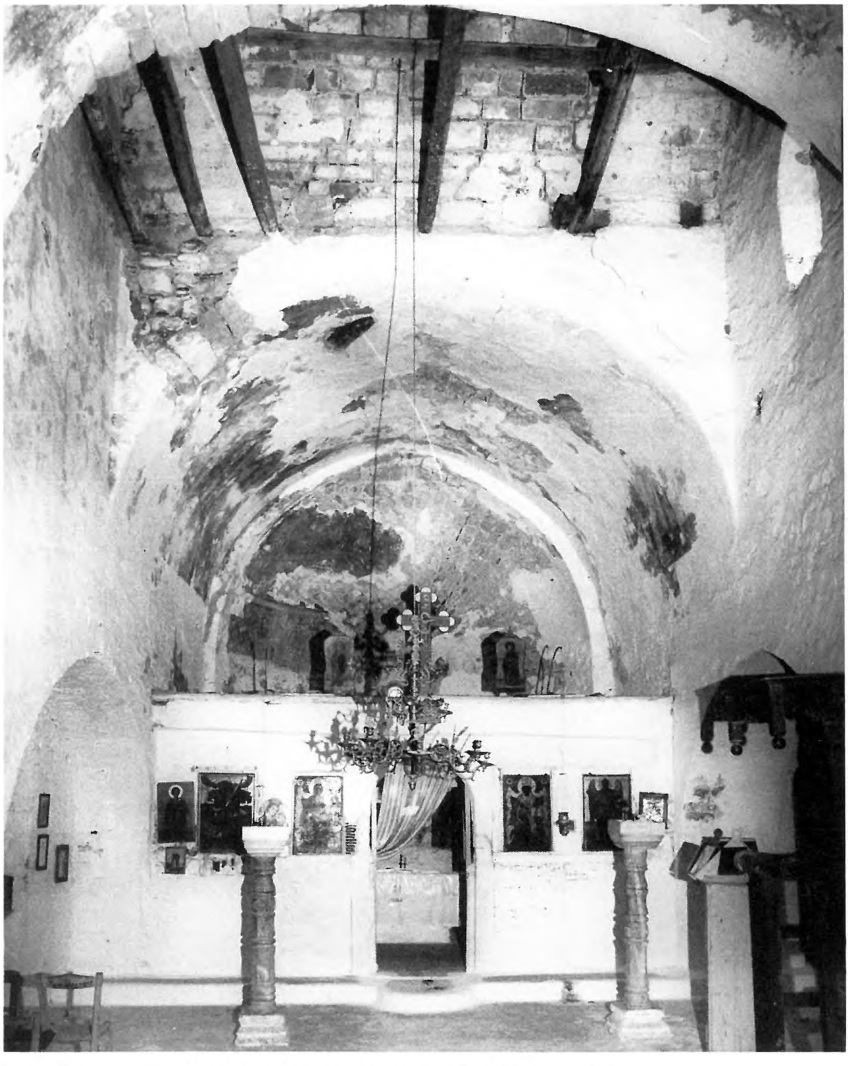
[29] V. Korać, "Note sur les procédés des sculpteurs byzantins du XIe siècle," *Zograf* 7 (1976), 11–16.

[30] The hypothesis of Constantinopolitan refugees was suggested by Orlandos for the case of the templon of the church of the Blacherna in Arta ("Ἡ παρὰ τήν Ἄρταν μονή τῶν Βλαχερνῶν," Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ. 2 [1936], 27). However, the templon belongs to an earlier phase of the church and has the genuine characteristics of sculptural works of southern Greece.

[31] I. Constantinou and J. Travlos, "Ἔρευναι ἐν Αὐλωναρίῳ," Πρακτ.Ἀρχ.Ἑτ. (1941–1944), 26–41.

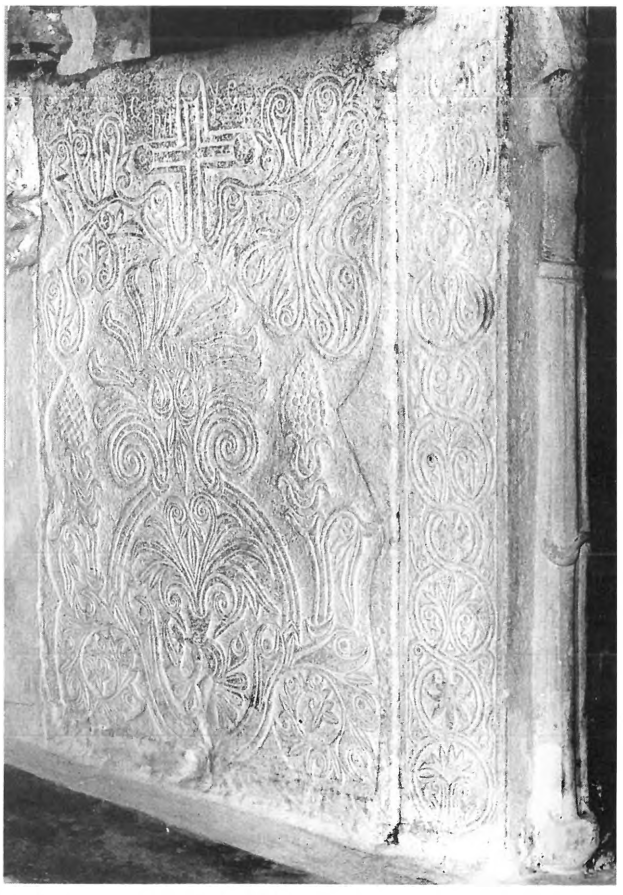
[32] R. Traquair, "Laconia: Medieval Fortresses," *BSA* 12 (1905–1906), 266.

1. Avlonari, church of St. Demetrios, general view from southeast

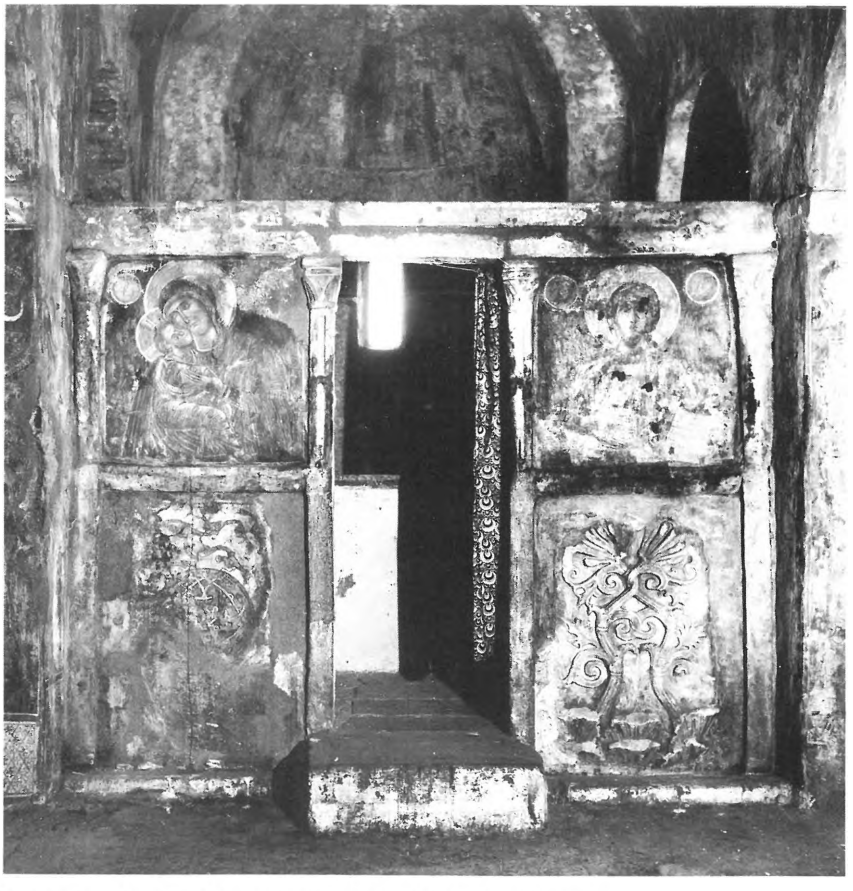


2. Avlonari, church of St. Demetrios, interior looking east

3. Avlonari, church of St. Demetrios, marble panel of the bema screen



4. Avlonari, church of St. Demetrios, marble panel and a post of the bema screen



5. Geraki, church of St. George of the Castle, bema screen

"Chinese Whispers":[1] The Premature Birth of the Typical Byzantine Enamel

DAVID BUCKTON

THE CLOISONNÉ ENAMEL for which the Byzantines became justly famous was initially introduced from the West at the end of iconoclasm; the inspiration for the enamel of the immediately post-iconoclastic period, which was largely figural and almost exclusively cloisonné, came from Carolingian work like that on the Altheus burse-reliquary (A.D. 780–799) in Sion and on the altar (824–859) in Sant'Ambrogio, Milan.[2] The earliest Byzantine cloisonné enamel was, like its Western model, *Vollschmelz:* in other words, the figure, bust, or other motif had a fully enameled background totally covering the metal of the plaque. This background was usually translucent green, and inscriptions would be composed of letters fashioned from gold strip set edgewise in it. A securely dated illustration is furnished by the medallions on the votive crown of Leo VI "the Wise" (886–912) in the treasury of San Marco, Venice (Fig. 1).[3] The busts of saints and the emperor, identified by abbreviated inscriptions, are characterized by a simple but effective use of short cloisons. The nose and eyebrows are fashioned from a single strip, and the eyes are simple roundels, without the provision of whites. The ears, which are attached to the face rather than to the cloison outlining the head, appear to be viewed from the side and not as they should be, from the front.

The "typical" Byzantine enamel emerged when the enameled background was abandoned and the cloisonné enamel subject was set into and silhouetted against the bare metal of the plaque, a technique that has become known as *Senkschmelz*. Inscriptions were incised into this metal and filled with enamel, in what amounts to the champlevé technique.

Attempts to date the switch from enameled backgrounds to bare metal surrounds have been focused on a group of *Senkschmelz* plaques bearing a marked stylistic resemblance to the type of *Vollschmelz* seen on the votive crown of Leo the Wise. They have much the same simplified human facial features, in particular the nose and eyebrows described with the same cloison and the small roundels for eyes. Marvin Ross, who saw the two techniques as contemporary,[4] described the little oval Hodegetria plaque in the Dumbarton Oaks collection (Fig. 2),[5] thus:

> The enamels with uncovered backgrounds dating from the late IX and early X century more closely resembling in design and style those with all-over enamelling are mostly to be found in the treasury of San Marco in Venice. However, there is in the Dumbarton Oaks Collection a small ovoid medallion, possibly from a pendant, on which is represented a three-quarter length of the Virgin seated and holding the Christ Child, against the uncovered gold ground. The enamel is much decayed due to burial, but although the plaque is small, it retains to an extraordinary degree a monumental beauty and is in the pure style of the late IX century.[6]

Referring to the *Vollschmelz* plaques on, *inter alia*, the votive crown of Leo the Wise, Ross observed:

[1] "Chinese whispers" is, of course, just one of the names for the children's game based on the oral transmission of a phrase from person to person, the fun coming from the progressive distortion of the original, often deliberately contrived, and from retracing the stages in order to identify the perpetrator or perpetrators.

[2] D. Buckton, "Byzantine Enamel and the West," in *Byzantium and the West c. 850–c. 1200*, ed. J. D. Howard-Johnston (Amsterdam 1988), IX, figs. 1–23; also published in *ByzF* 13 (1988), 235–244, pls. I–XXIII (pp. 242–244).

[3] M. Frazer, in *The Treasury of San Marco, Venice*, ed. D. Buckton, exhib. cat., New York, Metropolitan Museum of Art (Milan 1984), 120–123, no. 8.

[4] "The two versions are slightly different and each may have been the product of one group of workshops. This is, however, not necessarily true, because the methods are quite similar." *Byzantine Art: an European Art*, exhib. cat., Athens, Zappeion Exhibition Hall (Athens 1964), 394.

[5] Acc. no. 47. 20; M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, II: Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period* (Washington, D.C. 1965), 100–101, no. 145, pl. LXVIII.

[6] Ross, in *Byzantine Art* (as in note 4).

> They vary from the Dumbarton Oaks enamel in that they all have backgrounds in enamel, not in gold. The enamelled background seems to have been typical of Constantinopolitan work of the last half of the ninth century, while most of the tenth to twelfth century enamels have a plain gold background. The Dumbarton Oaks enamel, then, was made at about the same time as those with enamelled backgrounds but also pointed to the new technique that was coming in, being one of the first of its kind.[7]

Another of its kind is a *Senkschmelz* quatrefoil in the Georgian Museum of Art, Tbilisi, bearing a representation of the Crucifixion (Fig. 3).[8] The plaque is square with semicircular lobes projecting from each of the sides; the lobes at the right and the left, each of which is pierced with a round hole, have lost their extremities. The plaque is of 0.5 mm gold sheet, backed with gold foil. The alloy of the face plate is less pure than that of the backing, being yellower than the virtually pure gold of the foil. The overall dimensions are 79.4 × 72.7 mm.

In the Crucifixion scene, Christ, wearing a loincloth, is shown on a Cross with both superscription-panel and *suppedaneum*; at the foot is a depiction of Adam's skull. The Cross is flanked above by the half-figures of two angels and, below, by four full-length figures. To the left stand the Mother of God and a female figure holding a chalice with handles, catching the blood which pours from Christ's side; to the right are St. John the Evangelist and a female figure with her back to the Cross.[9]

The right and left lobes are decorated in the champlevé technique with vegetal ornament. The superscription, in letters of gold strip set edgewise in the enamel of the rectangular panel, reads IC XC (with abbreviation marks). A Greek inscription under the lateral beam of the Cross, reading "Behold thy son! . . . Behold thy mother!" (John 20:26–27), is in the champlevé technique characteristic of inscriptions on *Senkschmelz* plaques. A further champlevé inscription in the ancient Georgian "rounded" (*mrg{v}lovani*) or "capital" (*asomtavruli*) script is cut into the right and left lobes and damaged by the truncation of these.[10]

Ross's early dating of the appearance of *Senkschmelz* has been supported, for the last thirty years or so, by the date ascribed to the Crucifixion quatrefoil. Ever more categorically the Georgian inscription has been stated to date from the reign of an Abkhazian ruler George (922–957), although there has been some confusion over whether this is the first or second king of that name. In one of the latest publications, in 1986, Guram Abramishvili wrote: "In der Stifterinschrift wird der abkhasische König Georgi II. (922–957) erwähnt."[11] This is less circumspect than the most comprehensive catalogue yet of the enamels in the Georgian Museum of Art in Tbilisi, published in 1984: "The Georgian inscription . . . mentioning King George of Abkhazia who is identified with King George I deceased in 957, dates the quadrifolium from the 10th century."[12]

Three years earlier, the author of that catalogue, Leila Khuskivadze, in a survey of the whole field of Georgian enamel, had supplied an actual inscription, at least in Russian: "Khristos, vozvelich' Georgiia, tsaria abkhazov" (Christ, exalt George, ruler of the Abkhazians). After summarizing other authors' views, Khuskivadze in-

[7] Ross, *Dumbarton Oaks Catalogue* (as in note 5), 101.

[8] Inv. no. 3217. In 1873 the quatrefoil was part of an archbishop's crozier in the Shemokmedi monastery, Guria: D. Z. Bakradze, *Arkheologicheskoe puteshestvie po Gurii i Adchare* [An Archeological Journey (undertaken in 1873) through Guria and Adchara] (St. Petersburg 1878), 138, no. 3. It was bought by the Russian collector A. V. Zvenigorodskoi, probably in Tbilisi in 1882 (D. Buckton, "Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C.," *JWalt* 46 [1988], 11–24 [p. 11, no. 4, notes 12–16]), and exhibited by him in Aachen (Aix-la-Chapelle) in 1884 (J. Schulz, *Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi ausgestellt im Staedtischen Suermondt-Museum in Aachen* [Aachen 1884], 34–38; Ch. de Linas, "Emaillerie byzantine: La collection Svenigorodskoï," *RArtChr*, 3d ser., 3 [1885], 203–218 [pp. 209–217]). Between 1885 and 1892 it was misappropriated, sold in Russia, and acquired by M. P. Botkin (Zvenigorodskoi, in his preface to N. Kondakow [N. P. Kondakov], *Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails {Byzantinische Zellen-Emails: Sammlung A. W. Swenigorodskoi}* [Frankfurt am Main 1892], p. iv and note; also published as *Istoriia i pamiatniki vizantiiskoi emali {Vizantiiskie emali: sobranie A. V. Zvenigorodskogo}* [St. Petersburg 1892], and *Histoire et monuments des émaux byzantins {Emaux byzantins: collection Zwenigorodskoï}* [Frankfurt am Main, 1892]; [M. P. Botkin], *Collection Botkine* [St. Petersburg 1911], 34, pl. 86). Botkin died in 1914; the quatrefoil was restored to Georgia in 1923.

[9] Almost all commentators have agreed with N. Pokrovskii (*Evangelie v pamiatnikakh ikonografii preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh*, vol. I [St. Petersburg 1892], 335–336, 364) that the female figures personify Ecclesia and Synagoga. Kondakov stands alone in his insistence that, on the contrary, they are Mary Magdalene and Mary, the wife of Cleophas (John 20:25), the latter turning away from the Cross in grief: Kondakov, *Byzantinische Zellen-Emails* (as in note 8), 182.

[10] The black inlay of the champlevé inscription could postdate the other work on the quatrefoil only if it is niello or if it is enamel with a melting point significantly lower than that of the glasses used elsewhere on the plaque. However, the problem is exacerbated by experiments carried out while Zvenigorodskoi's collection (with the exception of the St. Theodore medallion: Buckton, "Bogus Enamels" [as in note 8], 11, no. 5) was in Aachen (J. Schulz, *Der byzantinische Zellenschmelz* [Frankfurt am Main 1890], 41–44; F. Bock, *Der byzantinische Zellenschmelz von Johannes Schulz, Pfarrer* [Frankfurt am Main 1890], 7–8 [review reprinted from the *Aachener Zeitung* for 19 October 1890]; F. Bock, *Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoï* [Aachen 1896], pp. iii, 30) and by subsequent restoration of Zvenigorodskoi's enamels by Reinhold Vasters (N. Jopek, "Notizen zu Vasters," in *Festschrift für Peter Bloch* [Mainz 1990], 373–381 [esp. 374–375 n. 6]).

[11] A. Dshawachischwili and G. Abramischwili, *Goldschmiedekunst und Toreutik in den Museen Georgiens* (Leningrad 1986), 106, pl. 105.

[12] L. Z. Khuskivadze, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts* (in Georgian, Russian, and English) (Tbilisi 1984), 27, no. 12.

cluded herself in those dating the quatrefoil to the first half of the tenth century.[13]

In the catalogue of the 1981 exhibition *Schatzkammer Georgien* the inscription was given as "Christus schütze *Giorgi*, den Herrscher der ApXazen," with the comment: "Giorgi I. war 922–957 König vom Westgeorgien."[14] An exhibition of two years earlier, *Orfèvrerie géorgienne du VIIe au XIXe siècle*, was accompanied by a catalogue with entries in French, German, and English; in the English version the inscription is rendered "Jesus look after George, King of the Abkhazes" and is followed by the remark: "The cross is thus dated in the reign of George—from 922 to 957."[15] In the proceedings of the second international symposium on Georgian art, in 1977, Khuskivadze had written: "Cette croix porte une inscription en géorgien, mentionnant le roi Guiorgui d'Abkhasie, décédé en 957,"[16] agreeing with Luigi Mallé's earlier reference to "un'iscrizione . . . , accenna ad un Giorgio, sovrano abchase di stirpe caucasica dominante in regione spingentesi al Mar Nero. . . . Il personaggio morì nel 957."[17] Klaus Wessel, in his book on Byzantine enamel and in entries in the *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*,[18] was of the same opinion. In his book he wrote: "Auf den seitlichen Halbkreisen des Vierpasses . . . steht eine georgische Inschrift, derzufolge das Stück dem abchasischen . . . Herrscher Georg († 957) gehört hat."[19] Beat Brenk's authority for accepting in 1966 a terminus ante quem of 957 was Shalva Amiranashvili, whom he had read in Italian.[20] The "standard" version is the French edition, *Les émaux de Géorgie*, published in 1962, where the inscription is given as, simply, "Jésus, glorifie l'empereur des Abkhazes." Although in this version the emperor is not named, Amiranashvili added: "C'est là une allusion à l'empereur abkhaze Georges, mort en 957."[21]

The justification for this assumption must be sought in Amiranashvili's *History of Georgian Art*. It is worthwhile quoting at length from the second edition, which appeared in 1963:

> The inscription reads: "Christ, exalt the Abkhazian ruler George." An Abkhazian ruler George, the son of Constantine, died in 957. The style and the novel treatment of the Crucifixion theme do not rule out the possibility of such a dating. Among Abkhazian emperors of this name there are the famous Abkhaz-Georgian rulers George I (died 1027) and George II (died 1089). Judging by the style, the technique of manufacture and the palaeography of the Georgian inscription, this enamel should most probably be attributed to the reign of George the son of Constantine.[22]

On the grounds of style, iconography, paleography, and technique, the enamel should thus be dated before 957.[23]

In 1959, however, in his work on Crucifixion iconography, Paul Thoby furnished a markedly different version of the inscription, "ô Christ, glorifie César roi d'Abkhasie," and observed: "Ce roi qui reçut le titre de César est le roi Georges II qui regna de 1072 à 1089, c'est donc de la fin du XIe siècle qu'il faut dater cet émail."[24] This radically different dating agrees with the one which, somewhat surprisingly, had been arrived at on the grounds of style, iconography, paleography, and technique in the first edition of Amiranashvili's *History of Georgian Art*, published in 1950:

> The inscription reads: "Christ, exalt the Abkhazian ruler George." An Abkhazian ruler George, the son of Constantine, died in 955. The style and the novel treatment of the Crucifixion theme utterly rule out the possibility of such a dating. Among Abkhazian emperors of this name there are the famous Abkhaz-Georgian rulers George I (died 1027) and George II (died 1088). Judging by the style, the technique of manufacture and the palaeography of the Georgian inscription, this enamel should most probably be attributed to the reign of the last-mentioned.[25]

[13] L. Z. Khuskivadze, *Gruzinskie emali* (Tbilisi 1981), 57–67, 75, 85, fig. 2:b, pl. VI, col. pl. II (pp. 58–60).

[14] W. Seibt and T. Sanikidze, *Schatzkammer Georgien*, exhib. cat., Vienna, Künstlerhaus, 1981 (Vienna 1981), cols. 113–114, no. 14, Abb. 10.

[15] T. Sanikidze and G. Abramishvili, *Orfèvrerie géorgienne du VIIe au XIXe siècle*, exhib. cat., Geneva, Musée d'Art et d'Histoire, 1979 (Geneva 1979), no. 25.

[16] L. Khouskivadze, "Émaux cloisonnés géorgiens/Gruzinskie peregorodchatye emali," in *Actes du IIe symposium international sur l'art géorgien, Separatum* (Tbilisi 1977), 1–10 (2, 5–6) (p. 2).

[17] L. Mallé, *Cloisonnés bizantini* (Turin n.d. [bibliography up to 1969]), 96–97, pl. 20 (illustration cropped), p. 97.

[18] K. Wessel, in *RBK* II, cols. 32, s.v. "Ekklesia," and 110, s.v. "Email."

[19] K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert* (Recklinghausen 1967), 21–26, 70–73, no. 18 (illustration cropped), p. 70.

[20] B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Wiener byzantinische Studien 3) (Vienna 1966), 243–244, fig. 25, citing (n. 49) Ch. Amiranaschwili, *Smalti della Georgia* (Milan 1963), 23, pl. VII.

[21] Ch. Amiranashvili, *Les émaux de Géorgie* (Paris 1962), 36–37.

[22] Sh. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo iskusstva*, 2d ed. (Moscow 1963), 260–261.

[23] Somewhat obscurely, the early dating was first advanced in a book on Georgian repoussé work: G. N. Chubinashvili, *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo*, text volume (Tbilisi 1959), 87 n. 1.

[24] P. Thoby, *Le crucifix, des origines au Concile de Trente* (Nantes 1959), 83, pl. XLV, no. 103 (illustrated without Georgian inscription).

[25] Sh. Ya. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo iskusstva*, vol. I (Moscow 1950), 229.

"Caesar" rather than "George" had appeared in 1941 in another iconographical work, by L. H. Grondijs on the depiction of the crucified Christ, where the inscription is given as "O Christ, glorifie César, Roi d'Abkhazie," with the remark: "Le Roi abkhazo-géorgien Georges II qui avait reçu le titre de César, a régné de 1072 à 1089."[26] As his source for this information Grondijs acknowledged N. P. Kondakov's great work on Byzantine enamel, published in 1892. Two hundred copies of each of three editions of Kondakov's book—in Russian, French, and German—were printed. The relevant part of the German text reads: "'Herr, mache berühmt den Caesar, König von Abchasien'. Diesen Titel führte der abchasisch-georgische Fürst Georg II., der von 1072 bis 1089 regierte."[27]

In the matter of Georgian inscriptions, Kondakov relied on Dimitrii Bakradze, who had collaborated with him on an earlier book.[28] In the particular case of the quatrefoil, Bakradze had studied it as early as 1873, when it was still part of an archbishop's crozier in the Shemokmedi monastery in Guria. In 1878 he reproduced the inscription and published the Russian translation "Khriste, proslav' kesaria abkhazskogo tsaria" (O Christ, exalt Caesar the Abkhazian ruler). Bakradze knew of a manuscript written in 1566 the preface to which contained a list of Georgian religious figures, rulers, and other historical persons, one of whom, an Abkhaz-Georgian ruler by the name of George, was called "Caesar." Given the place this ruler occupied in the list, Bakradze concluded, he could only be the son of Bagrat IV, George II, who reigned from 1072 to 1089.[29]

Bakradze can be forgiven for not realizing that he was inaugurating a game of Chinese whispers. His error lay in adding to his reading of the inscription ("O Christ, exalt Caesar, the Abkhazian ruler") the observation that the only Abkhazian ruler known to him to have borne the epithet "Caesar" had been an Abkhaz-Georgian sovereign by the name of George, identifiable as George II (1072–1089). The gloss provided by Bakradze could have been considered a service to future generations of art historians, iconographers, and the like; it was, in fact, gratefully accepted, but only during the next seventy or eighty years.

It was in the 1950s that the perversities inherent in the game began to manifest themselves. First the name George was transposed from Bakradze's commentary to the substance of the inscription, though with no initial effect on the identification of the personage. Then, with the inscription already transformed, its interpretation became a matter of opinion. Finally, opinion came to masquerade as fact. However, although most games of Chinese whispers end in gibberish, sometimes a participant feels impelled to inject sense into what has become nonsense—or, given the nature of the game, what may actually have started out as such.

The Old Georgian inscription rendered by Bakradze as "O Christ, exalt Caesar, the Abkhazian ruler" was not only constructed by him from the drastically abbreviated *K{rist'}e ad{id}e k'e{isari} apxazt m{eu}pe*, but must have already been damaged when he first saw it in 1873. For the fragmentary characters representing the *k'* and *e* from which he deduced his "Caesar" (*k'eisari*) can be shown to be, beyond doubt, misreadings of the remains of the letters for *g* and *i*, which can, of course, give us *K{rist'}e ad{id}e G{iorg}i apxazt m{eu}pe*—"Christ glorify Giorgi, King of the Abkhazians."[30] Was there, perhaps, among those taking part in this particular game of Chinese whispers—"all honourable men"—a Mark Antony "come to bury Caesar, not to praise him"?

There were two rulers of the Abkhazian kingdom by the name of George, Giorgi I (854–861) and Giorgi II (912–, 922–, or 929–957). In the eleventh century there were two more Georges who, although rulers of a united Georgia, retained the title of King of the Abkhazians, Giorgi I (1014–1027) and Giorgi II (1072–1089).

The arbitrary dating of the inscription to the years 922–957, therefore, can be seen to have no justification, and, in consequence, the art-historical significance of the quatrefoil is open to reevaluation. So long as it had an inscription purporting to date more or less from the second quarter of the tenth century, the quatrefoil was endowed with specious importance. Besides its ostensible iconographical significance, it seemed to provide a secure date for the type of *Senkschmelz* with simplified human features, and, far more important, it had spuriously acquired the distinction of being the earliest dated example of *Senkschmelz* of any type, the first ever "typical" Byzantine enamel dated by inscription. The present necessarily brief contribution must confine itself to suggesting new contexts: first, for the type of *Senkschmelz* with simplified human facial features and, secondly, for the introduction of *Senkschmelz* as a technique.

Between the upper rim and the stem of the "Chalice of the Patriarchs"[31] in the treasury of San Marco are four *Senkschmelz* medallions of soldier-saints, each with

[26] L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix* (Brussels 1941), 148–149, pl. IX:a (illustrated without Georgian inscription).

[27] Kondakov, *Byzantinische Zellen-Emails* (as in note 8), 181–183, pl. 13 (illustrated without Georgian inscription, p. 183).

[28] N. Kondakov and D. Bakradze, *Opis' pamiatnikov drevnosti v nekotorykh khramakh i monastyriakh Gruzii* (St. Petersburg 1890).

[29] Bakradze, *Arkheologicheskoe puteshestvie* (as in note 8).

[30] The author is totally indebted to Dr. George Hewitt, of the School of Oriental and African Studies, University of London, for generously sharing his expertise and for undertaking such a rigorous examination of this inscription.

[31] Frazer, in *Treasury* (as in note 3), 159–165, no. 16.

the simplified facial features in question (Fig. 4). Technical and stylistic comparison shows that the medallions are the work of the enameler responsible for the trapezoidal plaques on the foot of the chalice, where the facial features of bishop-saints are much more complex: their eyes are provided with whites, for instance, and their eyebrows are formed by a doubled-back cloison filled with dark enamel (Fig. 5). Most recently, Margaret Frazer has dated the chalice to the late tenth or early eleventh century.[32] On paleographical grounds the Old Georgian inscription on the Shemokmedi quatrefoil should also perhaps be dated around the year 1000, suggesting that the only "George, King of the Abkhazians" in contention is Giorgi I (1014–1027). It is clear from the "Chalice of the Patriarchs" that superficial stylistic similarities with *Vollschmelz* representations of the late ninth and early tenth centuries are deceptive and that the simplified features could be contemporary with the more complex; perhaps it was simply a matter of scale.

More important, however, is the question of *Senkschmelz* in general: with the disappearance of the quatrefoil from the scene, the earliest securely dated *Senkschmelz* is that on the reliquary of the True Cross in the cathedral treasury at Limburg an der Lahn, made for Basil the Proedros (963–989).[33] But rigorous comparison of the busts of four saints on the reliquary with busts of the same saints on both "Romanos" chalices in San Marco[34] leads to the conviction that the *Senkschmelz* on all three objects was made in the same workshop, if not by the same person. This in turn supports both Frazer's assertion that the Romanos for whom the chalices were made was Romanos II (959–963)[35] and Ross's view that the Limburg reliquary was made early in Basil's tenure of the office of proedros, soon after 963.[36] Thus, from the surviving evidence, it is the years around 960 that give us the earliest datable *Senkschmelz*, the "typical" Byzantine enamel.

The British Museum

[32] Ibid., 163.

[33] M. Ross, "Basil the Proedros, Patron of the Arts," *Archaeology* 11 (1958), 271–275; J. Rauch, "Die Limburger Staurothek," *Das Münster* 8 (1955), 201–240.

[34] Frazer, in *Treasury* (as in note 3), 129–140, nos. 10–11.

[35] Ibid., 133, 140.

[36] Ross, "Basil" (as in note 33), 271: "The latest research dates the reliquary box in the years 964–965."

1. Venice, San Marco, treasury, votive crown of Leo VI the Wise (886–912), detail. *Vollschmelz* medallion of Leo the Wise

2. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, *Senkschmelz* plaque of the Hodegetria

3. Tbilisi, Georgian State Museum of Art, *Senkschmelz* plaque of the Crucifixion

4. Venice, San Marco, treasury, "Chalice of the Patriarchs," detail. *Senkschmelz* medallion of St. Demetrios

5. Venice, San Marco, treasury, "Chalice of the Patriarchs," detail. *Senkschmelz* plaque of St. Theophylact

Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art

SLOBODAN ĆURČIĆ

THE GRIFFIN is undoubtedly one of the most frequently employed imaginary creatures in premodern art. Its origins, though obscure, can be found far back in the artistic traditions of virtually all ancient civilizations, including the Assyrian, Babylonian, Mycenaean, Greek, Hellenistic, and Roman. From these civilizations it is believed to have been assimilated into the medieval civilizations of Byzantium, the Latin West, and Islam.[1]

Though relatively common in Middle Byzantine art, particularly in architectural sculpture, griffins become rare in the Late Byzantine period. The appearance of a number of griffins in the architectural sculpture of several fourteenth-century Serbian monuments, therefore, has attracted my attention. Because they appear on churches dating from the mid-fourteenth to the beginning of the fifteenth century, they belong to a related group of monuments. These monuments are bound by certain common aspects rooted in the imperial art of Byzantium.[2] I hope to demonstrate that the use of griffins on these monuments was by no means fortuitous, either from the point of view of their physical placement or of their meaning. It is also my hope that my choice of subject matter will be perceived as an apt, if modest, way of honoring Kurt Weitzmann, whose scholarship has so often addressed questions of survivals and revivals linking the ancient and medieval worlds.

The first appearance of griffins in fourteenth-century Serbian architecture is in the form of reused spoils from Middle Byzantine sculptural ensembles. The first of these examples is on the church of the Archangel Michael at Lesnovo monastery, built in 1341 (Fig. 1).[3] The griffin is set at the top of the left blind niche framing a window in the central bay of the north facade of the naos. Irregularly shaped, it appears to have been cut down from a larger Middle Byzantine piece. Iconographically and stylistically comparable griffins may be seen on a number of Middle Byzantine templon beams, such as the ones in the katholikon of Hosios Loukas and the church in Drenovo, both from the eleventh century.[4] The piece with the griffin was recut to fit its architectural frame. A comparable recut piece, but with a star motif and of a slightly different size, was used as its pendant in the right blind niche framing the central window (Fig. 1). The two pieces of sculptural decoration, though used consciously, were not made specifically for this purpose and therefore do not belong to a coherent sculptural program. Along with other reused sculptural elements in the church of the Archangel Michael at Lesnovo, they testify to the revived interest in external sculptural decoration in Serbian-Byzantine architecture of the 1340s. This marked the beginning of a process that led to the full articulation of decorative sculptural programs in Serbian churches of the last quarter of the fourteenth and the first decades of the fifteenth century. Known collectively as the Morava school, the monu-

[1] Art-historical literature on griffins is considerable. L. Bouras, *The Griffin through the Ages* (Athens 1983), offers a useful survey and a selective bibliography. For the pagan and Judeo-Christian uses of griffins, see H. Brandenburg, "Greif," in *RAC* XII (1983), 951–995.

[2] For some preliminary remarks on this question, see S. Ćurčić, "Church Architecture of the Serbo-Greek Empire 1346–1371," in *Fifth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers* (Washington, D.C. 1979), 37–38; and idem, "Architecture in the Byzantine Sphere of Influence around the Middle of the Fourteenth Century," in *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, ed. V. J. Djurić (Belgrade 1989), 55–68.

[3] To my knowledge this piece has not been published. In general, the architecture of Lesnovo has so far received only passing notice in scholarship.

[4] A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age*, vol. II (Paris 1976), pl. XXIV:a, b (Hosios Loukas katholikon), pl. LXXXVI:b (Drenovo). Other examples of griffins on templon beams may be seen at the church of Samarina in Androusa and Hagia Sophia in Mistra, both dating from the late twelfth or early thirteenth century; L. Bouras, "Architectural Sculptures of the Twelfth and the Early Thirteenth Centuries in Greece," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ. 9 (1977–79), pls. 27, 28, figs. 16, 19, 21 (Androusa); pl. 30, fig. 24 (Mistra). Recently, the templon beam from Hagia Sophia at Mistra has been dated, I believe erroneously, to the mid-fourteenth century: M. Šuput, "Vizantijska skulptura iz sredine XIV veka," in Djurić, ed., *Dečani* (as in note 2), 69–74, esp. 72, fig. 6.

ments of this group have been studied repeatedly as a coherent development, from the point of view of their architecture, sculpture, and fresco decoration.[5]

Another example of the early phase of this development may be observed on the church of St. Nicholas at Psača, built before 1358. Among the assorted sculptural spoils used on the exterior of the church we find a piece with a griffin (Figs. 2 and 3).[6] The piece is situated in the upper part of a blind niche on the north bay of the west facade. In terms of its architectural setting, the Psača griffin is closely related to the Lesnovo griffin. The stone block on which the griffin is carved, though roughly rounded, appears to have been recut, possibly from a Middle Byzantine templon beam such as the ones referred to above. Stylistically, the Psača griffin displays affinities with that from Drenovo, and therefore may be dated to the end of the eleventh century.[7]

The following examples of griffins—at Ravanica and Kalenić—belong to the final phase in the development of architectural sculpture in medieval Serbia.[8] With regard to these two examples, I can state unequivocally that they were made expressly for the churches in question. They therefore reinforce my notion that the griffins used at Lesnovo and Psača, though spoils, were not used arbitrarily. We will return to this point below.

The pair of griffins on a stone roundel at Ravanica was made specifically for the original narthex of the church sometime after 1377 (Fig. 4).[9] Presently, the roundel is crudely built into the north wall of the later narthex. Its size (86 centimeters in diameter) suggests that it may have been reused not far from its original location. In all likelihood, this roundel was originally employed as the central element of a tympanum associated either with a portal or a double-window opening.[10] Its decorative motif—a pair of symmetrically juxtaposed griffins—was commonly employed in Middle Byzantine art, in various media.[11] The complex question of the origin of this particular motif, which has been debated, need not detain us here, for it has no direct bearing on our main thesis.

The final example of a griffin in this group, dated ca. 1405–13, is from Kalenić (Fig. 5).[12] Here a single griffin appears on a tympanum above a two-light window of the south lateral apse, clearly emphasized by its central position and by the way it is framed by the architectural form itself. Its location and its relationship to the specific architectural setting recall the griffins from Lesnovo and Psača. In the same terms, all three Serbian examples have their antecedents in architectural sculpture of twelfth-century Russia, the best example of which is seen on the church of the Pokrov on the Nerl, near Vladimir, built in 1165 (Fig. 6).[13] The griffin's relative size and location, at the very top of a slender niche, which corresponds to the east bay of the north facade, resemble the Serbian examples, particularly that at Psača (Fig. 2). It would thus seem that neither the choice of the griffin as a decorative device nor its manner of architectural display were fortuitous. Furthermore, it would appear that these two seemingly unrelated developments in Russia and in Serbia had their common root in Byzantium.

Another twelfth-century Russian griffin in the sculptural decoration of a church facade brings this Byzantine connection into even sharper focus. The tympanum of the east bay of the south facade of the church of St. Demetrios in Vladimir, dating from 1194–97, is filled with figural representations that include four griffins (Fig. 7).[14] Two large griffins flank the central scene depicting the Ascension of Alexander the Great (Fig. 8). In this scene, which is a strictly frontal, symmetrical composition, the highly stylized chariot occupied by the king is pulled heavenward by a pair of symmetrically juxtaposed griffins. The representation of Alexander's ascension, presumably inspired by the renewed popu-

[5] N. Katanić, *Dekorativna kamena plastika moravske škole* (Belgrade 1988), is but the latest general study of the sculpture with a comprehensive outlook. Though the book fails to satisfy on several counts, it does provide many useful illustrations and up-to-date bibliographical references.

[6] This piece was first noted by Dj. Bošković, "Izveštaj i kratke beleške sa putovanja," *Starinar*, 3d ser., 6 (1931), 181–182, fig. 66, who mistook it as having been carved from a rectangular block of stone. He also believed that the carving was either contemporary with or somewhat later than the church. This notion is shared by Šuput, "Vizantijska skulptura" (as in note 4), 11, fig. 23.

[7] The sculptural decoration of Drenovo was recently studied and dated convincingly to the late eleventh century by S. Pejić, "Arhitektonska plastika Bogorodičine crkve u Drenovu," *Starinar*, n.s., 36 (1985), 161–171.

[8] J. Maksimović, *Srpska srednjovekovna skulptura* (Novi Sad 1971), chap. 3, esp. 121–127 and 138–144, figs. 232, 270.

[9] B. Vulović, *Ravanica* (*Saopštenja* VII) (Belgrade 1966), esp. 157–167, discusses the reconstruction of the original narthex, and proposes that the roundel with griffins occupied the central position in a tympanum above the main portal on the west facade (cf. pl. 24).

[10] The use of open rosettes and solid roundels set within tympana *is* one of the hallmarks of church architecture of this group. It can be argued, however, as was done by Maksimović, *Srpska srednjovekovna skulptura* (as in note 8), 123 n. 6, that the roundel with griffins would not have occupied the central position on the west facade, as proposed by Vulović.

[11] A useful survey of this motif in Byzantine art is given by V. P. Darkevich, *Svetskoe iskusstvo Vizantii* (Moscow 1975), 191–192. A large number of Byzantine, Romanesque, and later examples in stone has been gathered by Z. Swiechowski and A. Rizzi, *Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden, "Patere e Formelle"* (Forschungen zur kunstgeschichtlichen und christlichen Archäologie 11) (Wiesbaden 1982), nos. 22, 24, 118, 133, 225, 231, 307, 517, 634, 658, 936, 937, 966, 1052, 1053.

[12] V. R. Petković and Ž. Tatić, *Manastir Kalenić* (Vršac 1926), remains the only monographic study of this important monument, but in many ways it must be considered outdated. For the sculptural decoration, see Katanić, *Dekorativna kamena plastika* (as in note 5), 159–193.

[13] G. K. Vagner, *Skulptura Drevnei Rusi. XII vek, Vladimir, Bogoliubovo* (Moscow 1969), 165–166.

[14] Ibid., 260; also A. Grabar, "Image de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie," in Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, vol. I (Athens 1965), 240–249.

larity of the novel by pseudo-Kallisthenes, became widespread in Byzantium and the West from the tenth through the twelfth century.[15] Though variations on this theme exist in Byzantine art, the formula employed in Vladimir became the most popular one. The relief depicting this subject, displayed prominently on the north facade of the church of San Marco in Venice, is certainly one of the best-known examples (Fig. 9). It is believed to be an eleventh- or twelfth-century Byzantine work that was brought to Venice as part of the loot after 1204.[16] Despite the seemingly haphazard use of sculptural spoils on various facades of San Marco, certain groups, including the one depicting the Ascension of Alexander, appear to have been juxtaposed with specific meanings in mind.[17] Demus interpreted the reuse of this piece as an expression of Superbia (in contrast to Humility, illustrated by the Sacrifice of Isaac). If this interpretation is correct, it would imply a fundamental reinterpretation of its meaning by the Venetians. The Russian example, by contrast, adhered more rigorously to the Byzantine understanding of the subject, which alluded to the supernatural qualities of the ideal ruler, referring, of course, to the Byzantine emperor.[18]

Exalted royal connotations of the Ascension of Alexander scene are confirmed beyond any doubt by its appearance on two princely crowns, one discovered in Bulgaria, the other in Russia. The Bulgarian crown, now in the Archaeological Museum at Preslav, was discovered at a location known as Kastana, in Preslav. It was part of a rich hoard of objects, mostly jewelry, but also including some Byzantine gold coins, which date the material to the ninth or tenth century.[19] Five gold appliqués of a characteristic rectangular shape with semicircular tops belong to the diadem, possibly of a princess. Four of the five pieces feature pairs of mythological creatures, including two griffins. The fifth depicts the Ascension of Alexander and was obviously designed to be the centerpiece.

A comparable crown, now in the State Historical Museum in Kiev, was discovered in the village of Sakhnova, in the Ukraine.[20] The central gold plaque of this diadem, executed in cloisonné, has a rectangular shape and is topped by an ogival form. The Ascension of Alexander is depicted in a manner similar to that on the Preslav diadem, the main difference being the Western-looking open crown which Alexander wears.[21] The diadem is dated to the twelfth or the thirteenth century.

The portrayal of the ideal ruler—Alexander—borne heavenward by a pair of griffins on the two crowns must have been intended to convey the idea of power and exaltation of their wearers.[22] The specific role of griffins as vehicles of heavenly transport is also found in Byzantine written sources. An anonymous twelfth-century Byzantine text describing a joust of Emperor Manuel I Komnenos offers a particularly telling account of the emperor and his garments.[23] His peplos is described as decorated with roundels with griffins flying in different directions. Henry Maguire has related this passage to symmetrically juxtaposed griffins seen on a number of preserved Middle Byzantine textiles.[24] Other works of art, such as the fourteenth-century miniature from the illustrated *History* of Niketas Choniates (fol. 291 in cod. hist. Gr. 53, Nationalbibliothek, Vienna), depicting the Byzantine emperor Alexios V Doukas Mourtzouphlos, give us a further idea of the appearance of such imperial garments.[25]

The anonymous Byzantine text also offers an explanation of the meaning of the emperor's attire, according to which the griffins in roundels allude to the emperor's elevation to the heavenly realm, from where he performs

[15] C. Settis-Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aeram. Origine, iconographia e fortuna di un tema* (Istituto storico Italiano per il Medio Evo, Studi storici, Fasc. 80–82) (Rome 1973), 147–207 (Byzantine), and 209–339 (Western medieval tradition). To this we can now add V. M. Schmidt, *De Luchtvaart van Alexander de Grote in de verbeelding der Middeleeuwen* (Diss., Groningen 1988), whose focus is essentially on the Western examples. I owe this reference to Dr. Christopher Moss, to whom I am grateful. Also useful is the discussion of the subject by Darkevich, *Svetskoe iskusstvo Vizantii* (as in note 11), 154–158. A curious recent discovery is a tympanum relief now in the Medieval Art Museum at Korca in Albania, presumably from the church of St. Nicholas at Kurjan; cf. Ch. Bouras, "Νέο ἀνάγλυφο τῆς ἀναλήψεως τοῦ Ἀλεξάνδρου," Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ., 4th ser., 14 (1987–88), 277–282. Bouras explores the possible patronage of the Balšić family, but dismisses the idea, because he believes that the piece was much earlier than the fifteenth century. Even so, it would fit into the same category as our examples at Lesnovo and Psača, that is, into the category of conscious *reuses* of griffins in Late Byzantine times.

[16] O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture* (DOS 6) (Washington, D.C. 1960), 120–123; H. Belting, "Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11. Jahrhundert," *Pantheon* 30 (1972), 263ff., esp. 267–268, who dates it to ca. 1080.

[17] Demus, *San Marco* (as in note 16), 111.

[18] On Russian borrowing from the Byzantine imperial tradition, see Darkevich, *Svetskoe iskusstvo Vizantii* (as in note 11), 158. The hypothesis proposed by H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (Oslo 1953), 118–123, whereby the ascension scenes of Alexander were interpreted as representations of Lucifer's rise, is now generally rejected by scholars.

[19] V. Gjuzelev et al., *La Bulgarie médiévale. Art et civilisation* (Paris 1980), 108–109, entry no. 157.

[20] B. A. Rybakov, *Russian Applied Art of Tenth–Thirteenth Centuries* (Leningrad 1971), 43, 45, figs. 46, 48; also Bouras, *Griffin* (as in note 1), 51, fig. 59.

[21] Rybakov, *Russian Applied Art* (as in note 20), 45, fig. 48.

[22] As opposed to the meaning of Lucifer, as promoted by L'Orange, *Cosmic Kingship* (as in note 18), 118–123.

[23] S. P. Lampros, "Ἔκφρασις τῶν ξυλοκονταριῶν τοῦ κραταιοῦ ἁγίου ἡμῶν αὐθέντου τοῦ βασιλέως," Νέος Ἑλλ. 5 (March 31, 1908), 17. My thanks to Henry Maguire for this reference.

[24] Maguire read a paper entitled "Style and Meaning in Byzantine Imperial Textiles" at the Medieval Studies Conference, held in May 1991 at Kalamazoo, Michigan, in which he interpreted various aspects of this text in considerable detail. Though he is working on the eventual publication of this important material, he has kindly put the text of his unpublished paper at my disposal. I am grateful to him for his continuing willingness to share his information and ideas.

[25] Bouras, *Griffin* (as in note 1), 46, fig. 50

his marvelous deeds.[26] The notion of imperial exaltation is also known from other Byzantine sources, as is the role of griffins in making this notion palpable.[27]

Returning to the examples of griffins on the exteriors of churches at Lesnovo, Psača, Ravanica, and Kalenić, I would like to propose that they, too, convey the notion of exaltation, a form of Christian apotheosis. Resurrection and salvation, which preoccupied the Byzantine population during the thirteenth and fourteenth centuries, had a similar effect on society in contemporary Serbia. The four churches we have considered, in addition to their fundamental monastic role, were all probably built also to house the earthly remains of their donors. This is known of Lesnovo and Ravanica and was most likely the case at Psača and Kalenić as well. The appearance of sculptural griffins on these churches, furthermore, may have been planned with the physical location of the tomb within the church in mind. Thus, for example, the location of the griffin on the exterior of Lesnovo corresponds internally to the location of the well-known donor portrait of the sebastokrator (later despot) Jovan Oliver, which may have been directly above or in the vicinity of his tomb.[28]

The Late Byzantine use of griffins in other distinctly funerary contexts reinforces our hypothesis regarding their symbolic role in afterlife transport to heaven. The most notable group in this category are griffins that appear on stone sarcophagi. The finest among these is the fragmented sarcophagus of Anna Maliasene, in the Episkopi of Ano Volos, dated 1274–76.[29] The same motifs, including griffins in roundels, occur on another, closely related sarcophagus whose fragments are preserved in the monastery of Nea Petra at Portaria on Mount Pelion.[30] Other examples are a fragment of a sarcophagus now in the Archaeological Museum in Thessalonike, a front slab of a fourteenth-century pseudo-sarcophagus now in the Byzantine Museum in Athens, and a lid of a late thirteenth-century sarcophagus now in the Archaeological Museum in Nikopolis.[31] The use of griffins on stone sarcophagi, with apparent funerary connotations, occurs already in Roman times, as may be seen on the flank of a Late Antique sarcophagus from Sirmium (Sremska Mitrovica).[32] It should be noted that funerary connotations of griffins in Roman iconography had a long tradition which affected a wide range of media.[33]

The second group of griffins used in funerary contexts occurs on floors of mausoleum churches, such as the south church of the Pantokrator monastery in Constantinople, and the main church in the Monastery of the Archangels, near Prizren.[34] Comparable uses occur in a number of other instances in Byzantium and in the West, where the funerary symbolism may not have been as readily apparent as in these two mausoleum churches.[35]

A third group of griffins is found on other objects whose functions may be described as funerary in nature. Splendid griffins in large roundels figure prominently on the shroud of St. Siviard, of ca. 1000, in the cathedral treasury of Sens, while confronted pairs of griffins in roundels adorn the tenth- or eleventh-century shroud of St. Cyriacus in the treasury of the cathedral of San

[26] Lampros, "Ἐκφρασις" (as in note 23), 17.

[27] On Byzantine imperial exaltation, see the seminal paper by E. Kantorowicz, *"Oriens Augusti—Lever du Roi," DOP* 17 (1963), esp. 149–162, with references to numerous sources; also S. Ćurčić, "Some Palatine Aspects of the Cappella Palatina in Palermo," *DOP* 41 (1987) (*Studies in Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*), 125–144, passim.

[28] The exact location of the tomb of Jovan Oliver is not known. There are sound reasons for assuming that he would have been buried in his own foundation. For an up-to-date discussion of the main historical problems of Lesnovo, see S. Gabelić, "Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: The Case of Lesnovo," in *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, ed. S. Ćurčić and D. Mouriki (Princeton 1991), 187–194. Monograms painted in the dado zone emulating marble revetments have been shown to refer to the sebastokrator (Jovan Oliver) and his wife (Ana Mara); cf. S. Gabelić, "Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa," *Zograf* 11 (1980), 54–62. The sebastokrator's monogram, below the donor portrait with the archangel Michael (the patron of the church), may have actually marked the intended location of Jovan Oliver's tomb. Likewise, the monograms of his wife, located on the west face of the southwest main pier, on the dado below the fresco of the Virgin with Child, may have been intended to mark her tomb. The unusual placement of the monograms in the dado zone and on the discs of marble revetment imitation, as remarked on by Gabelić, would thus be explained.

[29] T. Pazaras, "Reliefs of a Sculpture Workshop Operating in Thessaly and Macedonia at the End of the Thirteenth and Beginning of the Fourteenth Century," in *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle* (Belgrade 1987), 159–182, esp. 161, figs. 10, 11, 13.

[30] Ibid., 161, fig. 14.

[31] For the Thessalonike fragment, see Grabar, *Sculptures byzantines* (as in note 4), 70, no. 68, pl. 40:b. The eleventh-century date ascribed to this piece is questioned by Grabar himself; it would appear to be Late Byzantine, i.e., thirteenth or fourteenth century. For the Athens and Nikopolis pieces, see T. Pazaras, Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καὶ ἐπιταφίες πλάκες τῆς μέσης καὶ ὕστερης βυζαντινῆς περιόδου στην Ἑλλάδα (Athens 1988), 32, no. 28, pl. 29 (Athens); 44, no. 52, pls. 40, 41:B (Nikopolis).

[32] M. Garašanin and J. Kovačević, *Arheološki nalazi u Jugoslaviji* (Belgrade 1966), pl. 56.

[33] I. Flagge, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen* (Sankt Augustin 1975), 101–105; C. Delplace, *Le griffon de l'archaïsme à l'époche impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique* (Brussels and Rome 1980), 414–426; and, especially, J. Engemann, "Das Greif als Apotheosetier," *JbAC* 25 (1982), 172–176. I owe these references to C. Moss.

[34] For the south church of the Pantokrator monastery, see A. H. S. Megaw, "Notes of Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul," *DOP* 16 (1963), fig. 6; for the main church of the Archangels monastery, see S. Nenadović, *Dušanova zadužbina: manastir Svetih Arhandjela kod Prizrena* (Belgrade 1967), pl. 61, fig. 341.

[35] As, for example, in the eleventh-century(?) *opus sectile* floor of the Stoudios basilica in Constantinople; cf. T. F. Matthews, *The Byzantine Churches of Istanbul: A Photographic Survey* (University Park and London 1976), 155, figs. 15-16 and 15-17. The numerous Western examples all date from the twelfth and early thirteenth centuries; cf. H. Kier, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden* (Düsseldorf 1970), figs. 249, 372, 383, 384, 407, 408, 411, 412.

Ciriaco in Ancona.[36] Another textile with comparable confronted pairs of griffins in roundels, now in the Cleveland Museum of Art, is believed to be of thirteenth- or early fourteenth-century Spanish origin.[37] Comparable in function, if not in scale, are the four small appliqué bone carvings discovered in a tomb at Chersonese.[38] They appear to have been made for a funerary shroud and include a depiction of a griffin.

A fourth and particularly meaningful group includes the three-dimensional griffin sculptures on the portals of two major Serbian mausoleum churches, at Studenica and Dečani.[39] Appearing as they do on brackets framing the arched tympana of both portals, these griffins constitute pendants to the crouching lions at the bases of the same portals. Along with the lions, they have generally been thought to represent guardian beasts protecting the entrance to the church. Maglovski, in his recent criticism of this point of view, does not consider the possibility that the griffins, despite their obvious Western stylistic origins, may have been inspired by Byzantine iconography, and that their presence may thus be related to the funerary function of the two churches.[40]

In this paper, I have noted the appearance of sculptural representations of griffins on Serbian churches of the mid-fourteenth to the early fifteenth century. This development was clearly related to contemporary Byzantine tradition, from which pitifully little survives. Equally important is that the Serbian development displays unmistakable links with the earlier stages of the Byzantine development, as it is reflected in twelfth-century Russia. In addition to the general formal and iconographic links, the Byzantine use of griffins—and by extension the Russian and Serbian uses as well—had royal, exalted connotations. This is revealed by the extensive use of the ascension of Alexander the Great iconographic formula in various media of Middle Byzantine art. Its use on princely crowns eliminates the possibility of "evil" symbolism argued by H. P. L'Orange. The application of the ascension formula in distinctly royal contexts also suggests the possibility of non-royal uses of griffins in Christian conventions of the heavenly Assumption. Thus, griffins may, indeed, have had funerary connotations, and the churches on which they were employed may have been built as mausoleum churches. This notion is supported by a number of different, unmistakably funerary uses of griffins.

In conclusion, I should like to summarize the very broad observations which emerge from this paper. First, Late Byzantine sculptural decoration was in many respects a revival phenomenon, looking back, as it did, to Komnenian and earlier models. Second, this "revival" was not only formal and iconographic, but also functional in nature. Future research on Byzantine sculpture will have to display a considerably greater degree of sensitivity to the "functional" issues than has been the case thus far. Third, griffins, as vehicles of heavenly transport, may have had royal, exalted, as well as religious, assumptive meanings. Their perceived link with funerary functions needs to be explored further. Finally, the development of the *Byzantine* sculptural tradition in mid-fourteenth-century Serbia would seem to have run a course totally independent from the Western, Adriatic sculptural development, which was at home in Serbia from at least the end of the twelfth century. In the course of this development, concepts, that is, artistic patronage, appear to have advanced faster than the sculptural workshops. Thus, while the older examples of griffins on the relevant Serbian monuments (Lesnovo, Psača) were Middle Byzantine spoils, the younger ones (Ravanica, Kalenić) were made expressly for the churches in question. This observation may seem hardly surprising, but it could have important implications for our understanding of the genesis of architectural sculpture in what is consistently, if misleadingly, labeled the Morava school. Indeed, the process may have been part of a more general rebirth of sculpture in Late Byzantine art, which also awaits further study.

Princeton University

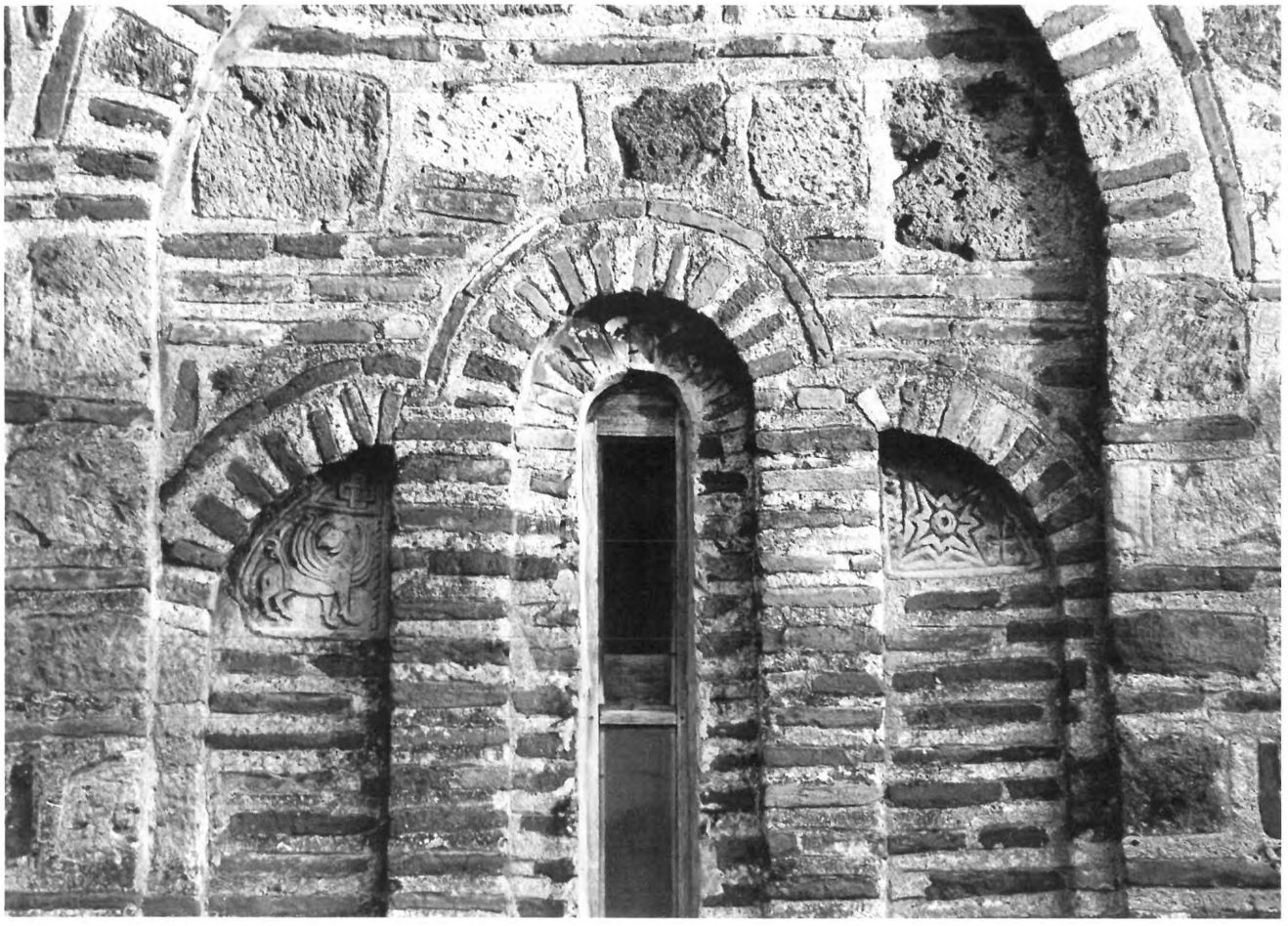
[36] Bouras, *Griffin* (as in note 1), 48–49, no. 54.

[37] C. Verzar Bornstein and P. Parsons Soucek, *The Meeting of Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context*, exhib. cat. (Ann Arbor 1981), 28.

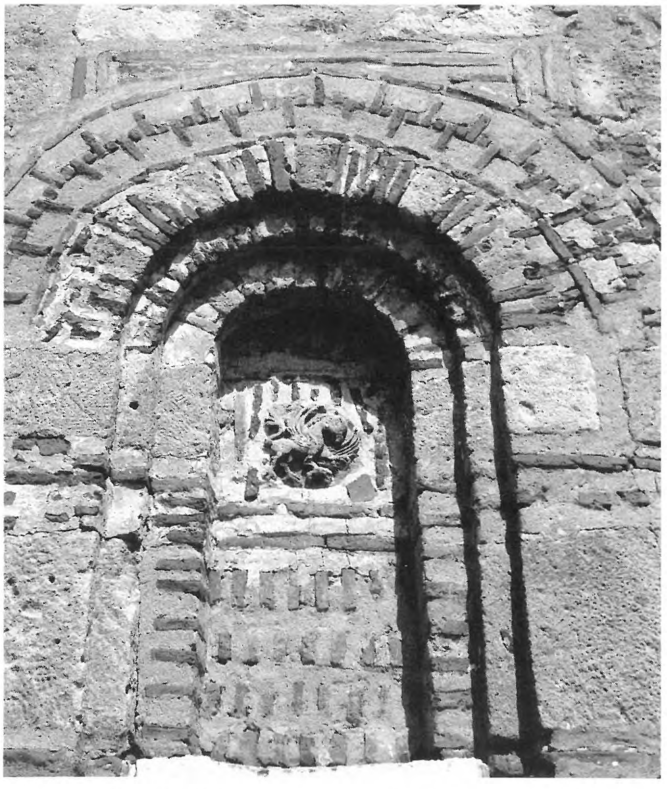
[38] A. V. Bank, *Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX–XII vv. Ocherki* (Moscow 1978), 86, fig. 68.

[39] Maksimović, *Srpska srednjovekovna skulptura* (as in note 8), 65, figs. 79, 85 (Studenica); 104, figs. 178, 179 (Dečani).

[40] J. Maglovski, "Dečanska skulptura—program i smisao," in *Dečani* (as in note 2), esp. 207 and n. 69.



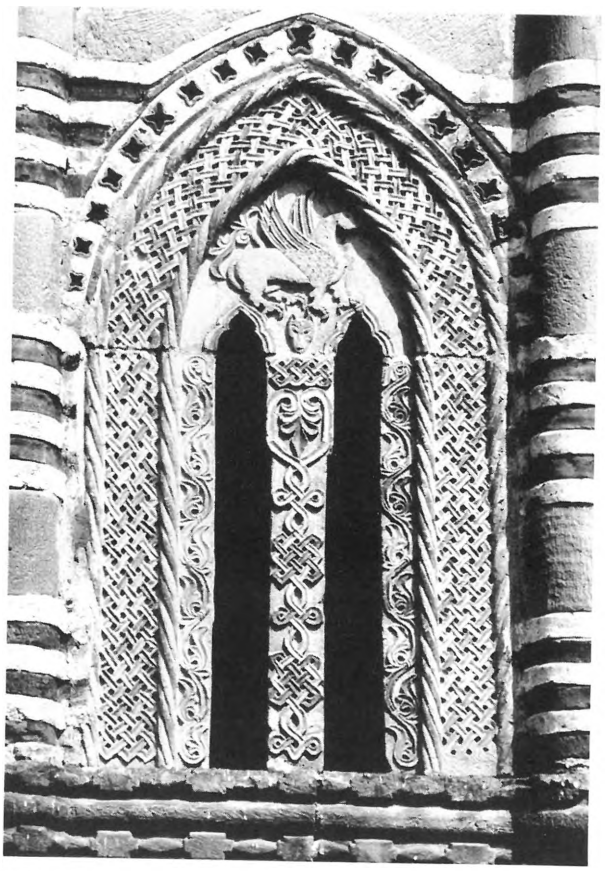
1. Lesnovo, church of the Archangel Michael, north facade, central bay, detail



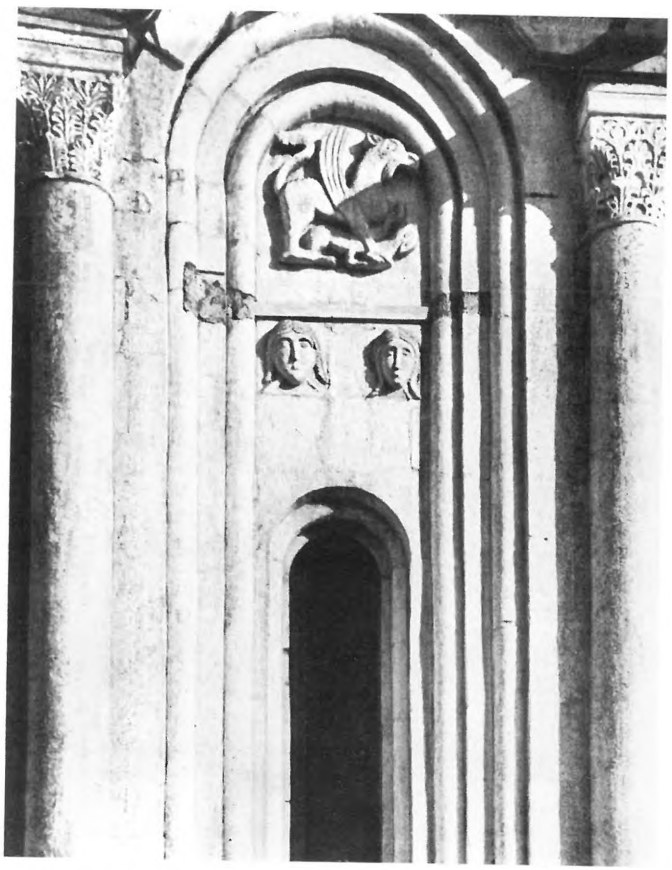
2. Psača, church of St. Nicholas, west facade, north bay, detail

3. Psača, church of St. Nicholas, west facade, north bay, detail. Griffin

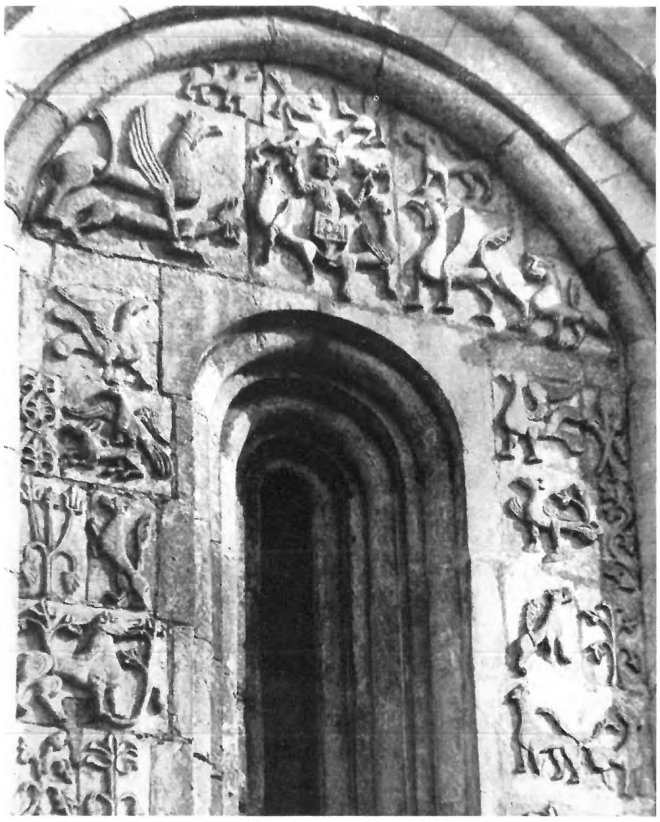
4. Ravanica, church of the Ascension, narthex, north facade, detail. Roundel with a pair of griffins



5. Kalenić, church of the Presentation of the Virgin, south apse, central window



6. Near Vladimir, Pokrov on the Nerl, north facade, east bay, detail



7. Vladimir, church of St. Demetrios, south facade, east bay, detail

8. Detail of Fig. 7. Ascension of Alexander the Great

9. Venice, San Marco, north facade, detail. Ascension of Alexander the Great

The Date and Significance of the Romanos Ivory

ANTHONY CUTLER

THERE cannot be many contributions to a festschrift in which the dedicatee is urged to reconsider his most recent position on an issue. But, in the case of the ivory in the Cabinet des Médailles in Paris that shows an emperor, Romanos, and his wife, Eudokia, crowned by Christ,[1] such an attitude is perhaps justified. Considering Kurt Weitzmann's acceptance of the view that the emperor in question is Romanos IV Diogenes (1068–71) and, implicitly, the argument that the empress depicted is Eudokia Makrembolitissa,[2] we must take into account not only the complexity of the problem per se—a problem that Weitzmann was himself the first to acknowledge[3]—but also the unusual candor and intellectual honesty that Weitzmann displayed when presented with arguments sufficiently cogent to persuade him to change his mind.[4] Without attempting to minimize the difficulty of the question,[5] and indeed by complicating it with several approaches that have been ignored in previous discussions, I shall suggest that Weitzmann was correct when, in 1934, he identified the *augustoi* on the ivory as Romanos II, co-emperor with his father from Easter 945, and his first wife, Bertha-Eudokia, daughter of Hugo of Provence, who died in 949.

At issue, of course, is not simply a matter of imperial identity and its immediate chronological implication but our understanding of the evolution of Byzantine ivory carving in its mature phase.[6] No answer has been forthcoming to my challenge that those who believe figurative ivories were produced in twelfth-century Constantinople produce their evidence;[7] it is no less important to ascertain whether the Romanos ivory belongs to the middle of the tenth or the third quarter of the eleventh century. In one sense, this determination is made logically easier by the fact that only two imperial couples were named Romanos and Eudokia: if the hypothesis of an eleventh-century origin for the plaque in Paris can be shown to be without foundation, then it must depict Romanos II and Bertha-Eudokia.[8] It follows that this case would in part be made by weakness in the arguments for the later date. Accordingly, I shall start by considering the reasoning that, it is claimed, supports the belief that Romanos IV and Eudokia are represented. In the order of Kalavrezou-Maxeiner's argumentation, this consists of the titulature, aspects of the iconography, and the style of the ivory. But because each of these factors is, in one way or another, inadequate to the burden of proof, other aspects of the object—notably its epigraphy and carving technique—must also be considered. Each of these, in my view, tends to support a tenth-century date. If one of these

[1] A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, vol. II (Berlin 1934), no. 34. I am grateful to Mesdames Evelyne Veljovic, Irène Aghion, and Hélène Nicolet, *conservateur en chef* of the Cabinet des Médailles, for allowing me to study the ivory at length and for permission to photograph it.

[2] I. Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory," *DOP* 31 (1977), 307–325. Weitzmann's agreement with, and elaboration of, Kalavrezou-Maxeiner's arguments is set out on the first two (unnumbered) pages of the foreword to the second edition of Goldschmidt and Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 1), vol. II (Berlin 1979).

[3] Goldschmidt and Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 1), vol. II, 15–16.

[4] See Weitzmann's addenda and commentary on his articles reprinted in *Byzantine Book Illumination and Ivories* (London 1980) and *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (London 1980). But cf. J. Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration* (University Park, Pa. 1992), 109.

[5] For the present writer, the task is made no easier by his personal admiration for the author of the attempted chronological revision and the fact that she is someone whose friendship I value.

[6] For reasons of space, I postpone until another occasion discussion of virtually all the ivories linked by Weitzmann and Kalavrezou-Maxeiner with the plaque in the Cabinet des Médailles. See my broader study, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (Ninth–Eleventh Centuries)* (Princeton 1994), esp. 205–206.

[7] A. Cutler, review of I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, in *Speculum* 62 (1987), 431.

[8] The possibility that the ivory is a modern creation is excluded by its provenance. It is first mentioned by J. J. Chifflet, *De Linteis Sepulcralibus Christi Servatoris Crisis Historica* (Antwerp 1624), 61. Before 1805, the plaque formed part of the jeweled cover of a Greek lectionary kept in the church of St. John in Besançon. The use of the lectionary in liturgical processions, if not the earlier handling of the ivory as an icon carried in such a procession, would account for the plaque's worn flanks and in particular the abrasion, considered further below, of the faces of the *augustoi*.

grounds were in itself decisive, it would surely have been pointed out long ago. Rather, their force derives not from the strength of any single argument but from their convergence and mutual reinforcement.

The "documentary evidence" presented in 1977 begins with the supposed signification of the inscription BACIΛIC PΩMAIΩN above the head of Eudokia.[9] Citing three numismatic examples, it is claimed that "all of the women who used the title *basilis(sa)* at one point assumed the throne as sole rulers or as regents for sons in their minority"; this leads to the conclusion that "this title was meant to imply a political position at least equal to, and more likely of greater importance than, the title *augusta*."[10] Apart from the possibility that inscriptions on the imperial coinage represent an official style not necessarily observed on works of a different order, and the introduction of the epithet *augusta* (which is a red herring since it does appear on the ivory in question), it still must be pointed out that the premise involved here is incorrect. The inscription above the head of Mary "of Alania" in the well-known miniature in Paris, Coislin 79, reads MAPIA EN XΩ TΩ ΘΩ ΠICTH BACIΛICCA KAI AYTOKPATOPICCA PΩMAIΩN (Fig. 2). This was not changed when the legend that identified her former husband was erased and replaced with the name of her second spouse.[11] The book therefore dates from a time after Maria's marriage to the reigning emperor, Michael VII Doukas, and before his abdication; at no time in this interval was she either sole ruler or regent for her son. As a foreigner, she would have held a position at court roughly equivalent to that of Bertha-Eudokia, daughter of Hugo of Provence, even though her husband, Romanos II, was not raised to the position of co-emperor until eight months after their marriage in September 944. Yet, despite the example of Mary "of Alania," Kalavrezou-Maxeiner maintained that "it is unlikely that Bertha could have been crowned *augusta* [which is not at issue] or permitted to use the title *basilis romaion*." Moreover, the argument against such titulature—based on the notion that "in normal circumstances there was only one *augusta*, the wife or mother of the emperor; only one was needed to exercise the functions of state ceremonial, and Constantine's wife, Helena, was present for these purposes"[12]—must be weighed against the fact that at the time of Mary "of Alania's" marriage to Michael VII, and indeed beyond the day when he abdicated, *his* mother (the same Eudokia, it is claimed, as is represented on the Paris ivory) was styled BACI(ΛIΣ) PΩMEΩN[13]—a fact that evidently did not prevent this appellation from being applied to Michael's spouse in the Coislin miniature (Fig. 2).

Given the lack of uniqueness in the title *basilis(sa) romaion*, and the fact that we do not know the precise circumstances under which it came to be applied,[14] it seems reasonable to suppose that the empress is labeled in this way simply as a pendant to the identification of her husband as *basileus romaion*. Even if the title *basilis(sa)* itself is rare on coins,[15] such epigraphic symmetry is by no means uncommon. Suggesting a habit of mind involving more than matters of titulature, it might be compared to the balanced inscriptions IΔE O YC COY and IΔOY H M–P COY above the heads of the Virgin and John on Crucifixion ivories of the "Romanos Group."[16] Be that as it may, there is no special cogency to the use of the term *basilis(sa)* in connection with Eudokia Makrembolitissa. Like her, Bertha-Eudokia could have received this title at any time between the coronation of Romanos II as co-emperor and her death in 949.

Turning to the iconography of the ivory, Kalavrezou-Maxeiner established the important point that, as in similar compositions in other media, the scene's primary connotation was one of imperial coronation rather than the couple's wedding.[17] We do not know the age of Romanos IV at the time of his coronation in 1068, but he had been old enough to command troops of Constantine X on the Danube a few years earlier.[18] If, conservatively, we assume him precocious enough to have achieved this position in, say, his early thirties, the Paris ivory would then have to depict a man of at least this age. By means of another prosopographical datum,

[9] Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa" (as in note 2), 309–310.

[10] Ibid. In this connection, Kalavrezou-Maxeiner attempts to distinguish between the *koine* form *basilissa* and the Attic *basilis*. Yet Anna Komnene, a high Atticist if ever there was one (see now R. Beaton, *The Medieval Greek Romance* [Cambridge 1989], 11), uses the form *basilissa* eighty-nine times, applying it to four empresses other than Eudokia Makrembolitissa. See the index prepared by P. Gautier for *Anna Comnène: Alexiade*, vol. IV (Paris 1976), 24. Anna uses both terms for several of these empresses, notably for Eudokia Makrembolitissa. See *Anna Comnène: Alexiade*, ed. B. Leib (Paris 1937), vol. I, 108, line 21, and vol. II, 172, line 25.

[11] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Leiden 1976), 108, 116, fig. 70. This insight was developed in an important paper by C.-L. Dumitrescu, "Remarques en marge du *Coislin* 79: Les trois eunuques et le problème du donateur," *Byzantion* 57 (1987), 32–45, and accepted by Kalavrezou-Maxeiner in *ODB* III, 1704, s.v. "Portraits and Portraiture."

[12] Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa" (as in note 2), 310.

[13] She is so called on the reliquary in Moscow where she is depicted with her husband Constantine X (ibid., 312, fig. 12).

[14] "It is not exactly clear just how or why Eudokia [Makrembolitissa] came to achieve this position during her husband's reign" (ibid., 312).

[15] P. Grierson, *Byzantine Coinage* (Dumbarton Oaks Byzantine Collections 4) (Washington, D.C. 1982), vol. III, pt. 1, 181. Cf. note 10 above.

[16] Goldschmidt and Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 1), vol. II, nos. 38–40.

[17] Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa" (as in note 2), 315–318.

[18] C. Brand in *ODB* I, 1807, s.v. "Romanos IV Diogenes." I am indebted to Charles Brand, Alexander Kazhdan, and Eric McGeer for throwing light on the sources that can be used to calculate the ages of Romanos II and Romanos IV.

we can see that even this conservative approach probably underestimates the age of Romanos IV at the time of his coronation. We know that his father died in 1031.[19] By this date, therefore, the future emperor should have been born, which would make him at least thirty-seven when he married Eudokia Makrembolitissa and was crowned and acclaimed as *autokrator* in Hagia Sophia on January 1, 1068. Less information is available concerning the age at which Eudokia Makrembolitissa married her second husband: she was young enough to bear at least two children to Romanos IV and to survive at least ten years after his coronation.[20] Professor Philip Grierson has been kind enough to point out to me that his main objection to an eleventh-century date for the plaque "is that by that time emperors are always shown more or less as they looked, and the eleventh century ruler would have had a black beard and not been a beardless teenager."[21] Although Romanos II—the only other possible candidate for the male portrait on the ivory—was not quite a teenager during the lifetime of Bertha-Eudokia,[22] he was certainly closer to that status than Romanos IV at the time of *his* coronation.

There can be no doubt that the emperor on the plaque in the Cabinet des Médailles is a beardless youth. Worn though the lower half of the head is (Fig. 3),[23] it shows no sign of a beard; indeed, one might even detect puppy fat under his chin. Eudokia's similarly childlike features (Fig. 4) do not suggest the face of a woman who had borne five children, as Makrembolitissa had before she took Romanos Diogenes as her second husband.[24] Whatever degree of realistic intention we attribute to the carver, the argument that Romanos has lost his beard as the result of abrasion is not tenable. On a comparably worn ivory, a Christ enthroned between angels and flanked by Peter and Paul,[25] even though the surfaces of the apostles' beards are now smooth, the *contours* of these attributes are still fully apparent. No such outline is evident on the face of the emperor on the Paris ivory.[26] Accepting the identification of the *basileus* as Romanos IV, Weitzmann remarked that "das Problem der Unbärtigkeit des Romanos . . . noch nicht geklärt ist."[27] This difficulty dissolves once Romanos II, and not Romanos Diogenes, is recognized in the image.

It might be supposed that the emperor's costume, which varies from one ivory to another,[28] as it does in other representations, could still be used to distinguish a ruler of the mid-tenth century from one of the third quarter of the eleventh. In fact, the *loros*—a jeweled, scarflike garment wound twice around the emperor's body as on the Constantine ivory in Moscow[29]—and its simplified form—as worn by the *augustos* on the Romanos plaque—were coeval. If the modified *loros*, in which a similarly gem-studded and embroidered cloth hangs down the front of the body and ends in a fringe just above the hem of the emperor's tunic, was the "direct descendant" of the traditional *loros*,[30] it did not entirely supplant the older form, as the regalia of the Paris Chrysostom manuscript (Fig. 2) of ca. 1078 attest. The garment worn by the emperor cannot therefore be used as a dating device. But the *augusta*'s *loros* may be more instructive in this respect. On our ivory the empress wears a *loros* with an inset *tablion* decorated with rectangles and ivy leaves (Fig. 5) but lacking the kite-shaped panel that is clearly in evidence on the costume of Eudokia Makrembolitissa on *histamena* that she shares with Romanos IV.[31] Grierson points out that this panel

[19] Psellos, *Chronographia*, ed. Ia. N. Liubarskii (Moscow 1978), 296 n. 5. For the biography of Romanos IV before his coronation, see N. Oikonomidès, "Le serment de l'impératrice Eudocie (1067)," *REB* 21 (1963), 101–128; on his coronation, ibid., 125.

[20] C. Brand in *ODB* II, 739–740, s.v. "Eudokia Makrembolitissa."

[21] Personal communication of November 16, 1989. Further on the topic of "characterized portraiture," see Grierson, *Byzantine Coinage* (as in note 15), vol. I, pt. 1, 142–145.

[22] Romanos II was 24 at his death on 15 March 963 (Ioannes Skylitzes, *Synopsis historiarum*, ed. I. Thurn [Berlin and New York 1973], 253, lines 30–35). Since he was born in 938/939, he would have been five or six when he married Bertha and ten when she died. For the chronology of Romanos II's early years, see P. Odorico, "Il calamo d'argento. Un carme inedito in onore di Romano II," *JÖB* 37 (1987), 75. The relative immaturity of newly married couples, and especially of girls who, in the Middle Byzantine world, married at twelve, "very close to notional puberty," was discussed by A. Laiou in a paper at the Dumbarton Oaks Symposium on the Byzantine Family in May 1989. See *DOP* 44 (1990), 97.

[23] See note 8 above.

[24] See note 20 above.

[25] Formerly in the collection of J. J. Marquet de Vasselot (W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3d ed. [Mainz 1976], no. 132).

[26] This comparison is all the more telling in that the apostles' beards take quite different forms: Paul's is short and rounded, Peter's long and funnel-like. Thus whether one supposes that Romanos IV's beard was long or short—on his coins (Grierson, *Byzantine Coinage* [as in note 15], vol. III, pt. 2, pl. LXV, nos. 1.1–2.4) it is quite ample—the worn surface of our ivory could in no way be responsible for the emperor's transformation into a beardless youth. The problem of the missing beard is rightly stressed by D. Gaborit-Chopin in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, exhib. cat., ed. J. Durand (Paris 1992), no. 148.

[27] See note 2 above.

[28] Cf. Goldschmidt and Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* (as in note 1), vol. II, nos. 35, 37, 39, 75, 77.

[29] Properly interpreted as Constantine VII: K. Weitzmann, "The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos," *CahArch* 11 (1960), 183, reprinted in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago 1971), 244. See now J. Koder, "Ὁ Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος καί ἡ σταυροθήκη τοῦ Λίμβουρκ," in *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference*, Delphi, 22–26 July 1987, ed. A. Markopoulos (Athens 1989), 166.

[30] P. Grierson, "Byzantine Gold Bullae, with a Catalogue of Those at Dumbarton Oaks," *DOP* 20 (1966), 248–249. Grierson illustrates *bullae* and *solidi*, contemporary with the Moscow ivory, in which Constantine VII's *loros* displays the simplified form. Further on the modified *loros*, see idem, *Byzantine Coinage* (as in note 15), vol. I, pt. 1, 122.

[31] Grierson, *Byzantine Coinage* (as in note 15), vol. III, pt. 2, nos. 1.1–2.4; Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa" (as in note 2), fig. 6. For the kite-shaped panel, see Grierson, *Byzantine Coinage*, vol. III, pt. 1, 122, and vol. III, pt. 2, 781.

is one of the critical ways in which the *loros* of eleventh-century empresses differed from that of their predecessors;[32] he cites artistic *comparanda* that include the image of Maria "of Alania" in Coislin 79 (Fig. 2). By this criterion, then, the Eudokia on the Paris ivory should be a ruler of the tenth century.

It was the difference between the figure style of works of this era and those supposed to be of the eleventh century that led Weitzmann to acquiesce in the later date for the Romanos plaque.[33] Kalavrezou-Maxeiner's argument, however, was articulated through contrasts with other ivories, carved in ways which, to a greater or lesser extent, differ from the plaque in the Cabinet des Médailles,[34] rather than in terms of the Romanos plaque itself. Quite apart from the fact that different manners of carving could coexist and are therefore an insufficient basis on which to base chronological decisions,[35] the plaque depicting Romanos and Eudokia is an object sufficiently important to be examined in its own right. The extent to which the figures on it are "dematerialized" has been considerably exaggerated. While several small areas of the drapery—such as the zone between the train of the emperor's *loros* and the fringed hem of this garment, or the empress's *tablion* (Fig. 5)—are indeed flat, the overall impression of insubstantiality is derived from two-dimensional photographs, not from experience of the ivory held in the hand. In particular, a frontal view (Fig. 1) flattens the mass of all three bodies which, in reality, occupy a depth of eight millimeters; the ground against which they are set is less than half as thick.[36] Examined directly, and perhaps apparent even in a three-quarter view (Fig. 6), there is a distinct elevation to Eudokia's bosom. Below her left hand, the girth of her body is reduced at the level of the waist but rises again over the stomach. Romanos's torso is less modeled, but even here the chest is manifestly in a plane in advance of that of the train of his *loros* as it passes horizontally across the body and rises over his left wrist.[37]

Christ's drapery is especially voluminous. Viewed obliquely from the right (Fig. 6), the shallow, hanging planes of his mantle appear progressively thicker as they rise. The depth of the shadow of this garment to the left of the empress's head (Fig. 7) suggests how far it is removed from the ground, yet the relief here is still shallower than the folds over his right arm. These, in turn, occupy a level markedly lower than that of pleats that fall from his left shoulder almost to his hip. The volume suggested by a photograph taken from the right is confirmed by an oblique view from the left (Fig. 8). In this perspective, we can appreciate the heaped folds over Christ's right arm and the rich superimposed swathes of cloth over his middle.[38] The same view also suggests the complex modeling of his forehead, the fullness of his lips, and the swelling volume of the tunic over his breastbone. "Dematerialization" is not a term that I would use of this image of Christ. The bodies are somewhat more elongated and slightly less monumental than the figures on the Palazzo Venezia triptych, as has been justly remarked,[39] but the best contrast is with those on the Harbaville triptych. This difference is due largely to the technique employed. Where, in the latter, the undercutting is minimal, on the Romanos ivory undercutting is used to suggest the shaftlike neck of Christ, set within the plastic shape of his collar (Figs. 7 and 8), and the necks of the *basileis* which inhabit deep spaces defined at their perimeters by the *perpendoulia* (Figs. 3 and 4). Christ's undercut hands have index fingers that pass behind the crosses on the imperial crowns, while his thumbs rest on the front of these same regalia: the result is that he holds the crowns as if they are truly three-dimensional objects (Figs. 3, 4, and 7).

The undercutting is most noticeable in the sleeves of Christ's mantle, from within which emerge his modeled forearms.[40] But volumes of this sort are scarcely less apparent in the *Zangenfalten* at his hip, at the hem of the mantle over his legs, and particularly within the deep recesses of his tunic about his ankles. To the extent that any manuscript illumination can reproduce such plasticity, analogies can be found in the Christ of the Sinai lectionary, gr. 204, of ca. 1000,[41] or, more closely, the same figure on the frontispiece of Athos, Lavra A 92 (Fig. 9).[42] Here, despite the difference of Christ's atti-

[32] Ibid., vol. III, pt. 1, 124.

[33] See note 2 above.

[34] Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa" (as in note 2), 319–325.

[35] I develop this observation in *The Hand of the Master* (as in note 6).

[36] For this reason, almost the entire upper half of the plaque is translucent. The thinness of the ground is especially remarkable around Christ's halo. This area, in turn, has developed several breaks that start from points along its scored contour.

[37] It is this prominence, like that of Eudokia's left elbow, that has caused the area in question to suffer more wear than other parts of the costume.

[38] Kalavrezou-Maxeiner's suggestion that the "material that wraps around the waist of the Romanos Christ looks almost ironed on the figure" is thus to be rejected as an impression based exclusively on a frontal photograph (Fig. 1); it is belied by her own fig. 26:c.

[39] Gaborit-Chopin, in *Byzance* (as in note 26).

[40] This relationship is less noticeable in the forearms of the *basileis*, but the reason is iconographic not stylistic: their hands emerge from tunics that are fitted much more tightly at the wrists than the capacious sleeves of Christ's mantle.

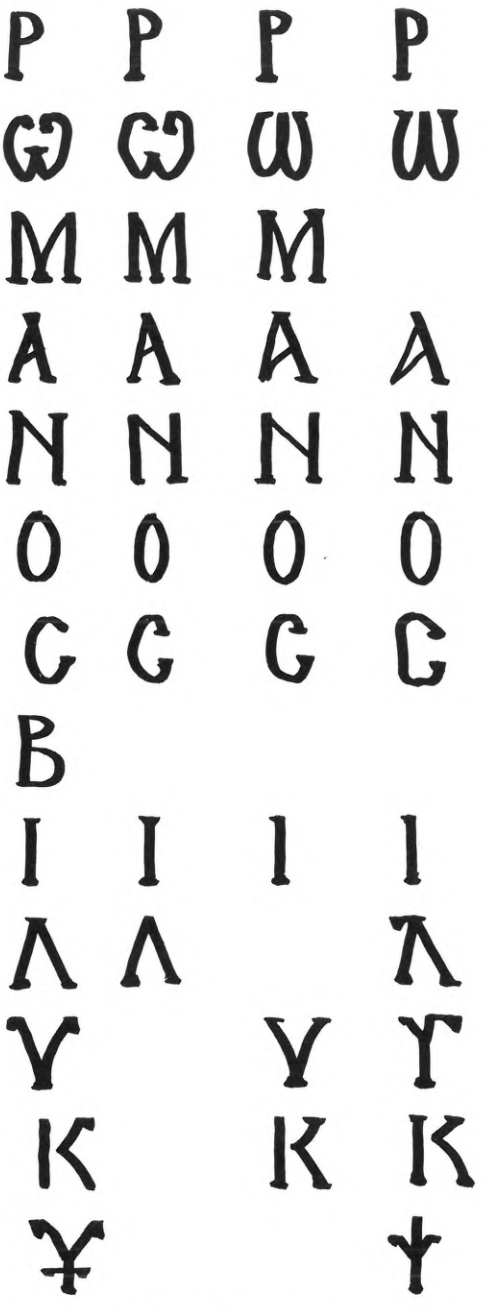
[41] K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. I (Princeton 1991), no. 18, fig. 93, color pl. III.

[42] K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1935), 24, 27, 29, fig. 179. On this miniature, see most recently G. Galavaris, "Ἡ ζωγραφική τῶν χειρογράφων στόν δέκατον αἰώνα," in *Constantine VII Porphyrogenitus* (as in note 29), 363, fig. 32. Both authorities agree on a mid-tenth-century date for this lectionary.

tude, the richness of the mantle's folds—both at the shoulder and hanging from his left arm, as well as the gathering about his waist and the V-shaped catenaries of drapery below it—is well simulated. Not to be ignored in this mid-tenth-century miniature is the disposition of the feet, drawn, as on our ivory, from above, and carefully arranged to suggest their slight difference of position vis-à-vis the figure's axis and required by its ponderation.

The contents of books offer reasons beyond the realm of illumination to prefer a similarly early date for our plaque. Its inscriptions, simple as they are, employ a repertoire of letter forms found in manuscripts written between the middle and the end of the tenth century. Although one may doubt that the shapes of letters carved in ivory and other materials necessarily marched in lockstep with the development of book hands,[43] and although no one letter form can in itself constitute proof of a precise moment of creation, those on the Romanos ivory evince characteristics that recur in such manuscripts as Athos, Dionysiou 70 of the year 955;[44] Athos, Lavra Δ 70 of 984;[45] and British Library, Harley 5598 of 995/96[46] (Text Fig. A). None of these books displays a set of shapes totally in conformity with the fifteen different letters of our inscriptions, but each offers forms that agree with their counterparts on the plaque in the Bibliothèque Nationale. The most characteristic of these—the crablike omega, the barred upsilon, and the beta with discrete cells—are, in addition, found in Saint Petersburg, Russian National Library (formerly Public Library) 55, a monument of the so-called *epigraphische Auszeichnungsmajuskel*.[47] The barred upsilon and the mu with a thickened point at the intersection of its oblique strokes occur even earlier, in Vatican Reg. gr. 29, a Praxapostolos and Epistles assigned by E. Follieri to the beginning of the tenth century.[48]

Generally, the total absence of ligatures[49] and the symmetrical disposition of the inscriptions on the Romanos plaque argue for the object's place within the series of ivories to be associated with Constantine VII Porphyrogennetos. And this milieu is further suggested by the ivy leaves on Eudokia's *tablion*, already observed



Text Fig. A. Letter forms on Romanos ivory and selected manuscripts. Left to right: Romanos ivory, Dionysiou 70 (955), Harley 5598 (995/96), Lavra Δ 70 (984) (drawing: Susan P. Madigan)

[43] A. Cutler, "Inscriptions and Iconography on Some Middle Byzantine Ivories," in *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio*, ed. G. Cavallo, G. de Gregorio, and M. Maniaci (Spoleto 1991), 646; here, too, on pp. 650, 653, some preliminary discussion of the letter forms on the Romanos ivory. Attention to the epigraphic anomalies involved in identifying the emperor on our plaque as Romanos IV was first drawn by C. Mango, "Byzantine Epigraphy (Fourth to Tenth Centuries)," in *Paleografia e codicologia greca. Atti del II Colloquio internazionale (Berlino-Wolfenbüttel, 17–21 ottobre 1983)*, ed. D. Harlfinger and G. Prato (Alessandria 1991), vol. I, 247.

[44] I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Leiden 1981), no. 14.

[45] Ibid., no. 23.

[46] Ibid., no. 31. I am grateful to Susan Madigan for drawing my attention to these three books and for preparing the diagram used in Text Fig. A.

[47] Weitzmann, *Buchmalerei* (as in note 42), 69, fig. 410.

[48] "La minuscola libraria dei secoli IX e X," in *La paléographie grecque et byzantine* (Colloque internationale du CNRS, no. 559) (Paris 1977), 149, pl. 8:b. The barred upsilon, which continued in use at least as late as the unaltered part of the inscription about the Constantine and Zoe mosaic in Hagia Sophia, is especially common in the Joshua Roll—for example, no fewer than three times in one inscription (K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance* [Princeton 1948], 45, fig. 54).

[49] Compare the elaborate use of such forms on the reverse of the Cortona cross-reliquary (Goldschmidt and Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* [as in note 1], vol. II, no. 77).

but until now neglected. Such ornament appears frequently in the frames of the pictures in the Bible of Leo the *sakellarios* of ca. 944,[50] and, as a decorative adjunct, terminates several inscriptions in the miniatures of the Paris Psalter.[51] Of course, excessive weight should not be placed on a simple ornamental device; nonetheless, it is worth remarking how consistent is its use, at least in paleography, with the mid-tenth-century revival of Late Antique forms.[52]

More important than the identification of any "source" for details of the ivory is the way in which it encapsulates the ideological circumstances surrounding the *basileus* in the middle of the tenth century. In the spirit of the almost contemporary plaque in Moscow depicting Constantine VII,[53] the Romanos ivory shows the immediacy of the relationship between Christ and the person of the emperor; at the same time it extends this connection to members of the imperial family. Against the identification of the *basileus* with Romanos II, it was argued that this would be the only instance known where a co-emperor is shown being crowned in the absence of the senior emperor.[54] This may be so. But there is no reason why, in our attempt to understand the politics of the imperial image, we should confine ourselves to visual representations. From the Macedonian era we have several encomia in which the younger ruler is lauded while the senior figure takes a back seat.[55] Of particular relevance is an ode composed for Romanos II when he was barely twelve, written to accompany a courtier's offering on December 10, 950.[56] As on our plaque, nothing in the poem directly indicates his status as a child. Rather, it emphasizes the *basileia romaion* which is in "the omnipotent hand of the Lord" and from which, again as on the Romanos ivory, the recipient of the gift receives his authority.[57] No more than works of Byzantine literature do works of art necessarily record details of titulature with the accuracy that we can expect of coins and other "official" documents. On the ivory in the Cabinet des Médailles the empress is called *basilis* even though she is a child married to the junior emperor. Considerations of iconography, style, technique, and epigraphy all point to the conclusion that this emperor can be no one other than Romanos II.

Pennsylvania State University

[50] S. Dufrenne and P. Canart, *Die Bibel des Patricius Leo* (Zurich 1988), fols. 46v, 116r, 383r. For the date of this book, see C. Mango, "The Date of Cod. Vat. Regin. Gr. 1 and the 'Macedonian Renaissance,'" *ActaIRNorv* 4 (1969), 121–126.

[51] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, 2d ed. (Paris 1929), pls. IV, V, VIII.

[52] An ivy leaf terminal is found, for instance, after the name Magerius, the patron of a mid-third-century mosaic from Smirat. See K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage* (Oxford 1978), 67–69, pl. 53.

[53] See note 29 above and, further on the plaque's ideological content, A. Schminck, "'In hoc signo vinces'—Aspects du 'césaropapisme' à l'époque de Constantin VII Porphyrogénète," in *Constantine VII Porphyrogenitus* (as in note 29), 108.

[54] Kalavrezou-Maxeiner, "Eudokia Makrembolitissa" (as in note 2), 318.

[55] Odorico, "Calamo d'argento" (as in note 22).

[56] Ibid., 75.

[57] Ibid., 82–85.

1. Paris, Cabinet des Médailles, Romanos ivory

2. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Coislin 79, fol. 1 (2 bis)v

3. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Bust of Romanos II

4. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Bust of Eudokia

5. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Eudokia's mantle

6. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Oblique view of Eudokia and Christ, from right

7. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Oblique view from right

8. Romanos ivory (detail of Fig. 1). Oblique view from left

9. Athos, Lavra, cod. A 92, fol. 1v

"Except on Doors": Reflections on a Curious Passage in the Letter from Hypatios of Ephesus to Julian of Atramyttion*

ØYSTEIN HJORT

"You say, 'We allow venerable paintings in sanctuaries, but in forbidding, as we often do, carving in wood and stone, we do not regard the latter as being free from sin except on doors.'"[1] This surprising passage is found in the now well-known fragment of the letter from Bishop Hypatios of Ephesus to his suffragan bishop, Julian of Atramyttion. The letter, edited and published by Franz Diekamp shortly before World War II, was thoroughly documented and discussed in the ensuing years.[2]

Hypatios's letter is a reply to an inquiry from Julian, who expressed his concern about how the prohibition against images in the Holy Scriptures should be interpreted and administered. We know his position only indirectly from Hypatios's references and argumentation. Though Hypatios himself was not an advocate of images, he did believe that they had a didactic function, offering a helping hand to the ignorant and the simple. Julian's position was less liberal. He might have reluctantly agreed to painted pictures in church, but under no circumstances could he accept sculptures of wood or stone—"except on doors."

The passage quoted is both significant and problematic. While Diekamp and Baynes translated "ἐπί θύραις" as door-curtains and were subsequently supported by Gouillard and Lange,[3] Alexander maintained that Julian differentiated between painting and sculpture and that the decorations he mentioned as permissible in addition to paintings must have been sculptural decorations on church doors and not pictures on door-curtains.[4] His translation was accepted by Ernst Kitzinger[5] and Cyril Mango, who, however, reformulated it and, in addition, considered the text to be corrupt.[6]

As summary as Hypatios's text is, it nonetheless provides an important insight into attitudes about the fundamental question of the place of the image in the church and its significance for the preaching of Christianity at the beginning of Justinian's reign. It also provides the earliest known example of an understanding of the image's anagogic, illuminating, and uplifting potentials in a Neoplatonic sense.[7] The differentiation it draws between painting and sculpture is not surprising, but what seems curious initially is the qualification that sculpture on church doors has a special status.

Discussion of the fragment has primarily taken the form of criticism of the text and source. Although the

* I previously discussed Hypatios's text at the annual meeting of the Swedish National Committee of the Association Internationale des Études Byzantines in Stockholm in 1989. I would like to thank Lennart Rydén and my other Swedish colleagues for their valuable comments.

[1] From Hypatios of Ephesus's *Miscellaneous Enquiries* in Cyril Mango's translation: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453* (Sources and Documents in the History of Art) (Englewood Cliffs, N.J. 1972), 117.

[2] F. Diekamp, *Analecta Patristica* (OCA 117) (Rome 1938), 127–129. Mention should also be made of N. H. Baynes, "The Icons before Iconoclasm," *HTR* 44 (1951), 93–106; P. J. Alexander, "Hypatius of Ephesus: A Note on Image Worship in the Sixth Century," *HTR* 45 (1952), 177–184; E. Kitzinger, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm," *DOP* 8 (1954), 83–150; J. Gouillard "Hypatius d'Éphese ou de Pseudo-Denys à Théodore Studite," *REB* 19 (1961), 63–75; G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts* (Würzburg 1969), esp. 44–60; S. Gero, "Hypatius of Ephesus on the Cult of Images," in *Christianity, Judaism and Other Greco-Roman Cults: Studies for Morton Smith at Sixty*, ed. J. Neusner, pt. 2, *Early Christianity* (Leiden 1975), 208–216.

[3] Diekamp, *Analecta* (as in note 2), 118; Baynes, "Icons" (as in note 2), 94; Gouillard, "Hypatius" (as in note 2), 68ff.; Lange, *Bild und Wort* (as in note 2), 45ff.

[4] Alexander, "Hypatius" (as in note 2), 179 n. 16.

[5] Kitzinger, "Cult of Images" (as in note 2), 94 n. 3 with amendments.

[6] Cf. note 1.

[7] Gero, "Hypatius of Ephesus" (as in note 2), 213.

problems posed by its statement on the sculptural decoration of church doors, in many ways its most surprising aspect, have been dealt with—especially by Gouillard—they remain unresolved. How does this statement actually stand in relation to the material evidence? And is there other evidence that confirms the special status of doors in this specific connection? With the following brief review of a fairly heterogeneous body of material, I propose to place the textual problem in a larger context.

Judeo-Christian and Christian Tomb Doors

The door can be considered the symbol par excellence of the transition from one state of being to another. Within the realm of sepulchral art and symbolism, it is seen de rigueur as a demarcation of the border between the worlds of the living and the dead.[8] Its decoration points to the other life, and in this connection it is worth noting that some Roman funerary stelai took the form of tomb doors.[9]

The numerous doors that have been found in or near Jewish tombs shed interesting light on our problem. The necropolis of Beth She'arim, important for its burials of Jewish scholars and rabbis, offers rich material relevant to this study. Carved human figures appear on the walls of the catacombs and decorative and figurative reliefs occur on the fronts of a number of the sarcophagi. These burials took place from the beginning of the third century to the middle of the fourth. Almost all of the stone doors that provide access to the catacombs in the cliffs are made of a single slab decorated with panels showing ornamental designs. An exception are two double doors whose "valves" are made of a single slab. The decoration is aniconic, but the symbols, including menorahs, six-lobed geometrical rosettes, and other types of rosettes, are significant in this connection. The stone doors are clearly intended to imitate or to create the illusion of doors made of wood.[10]

This impression is strengthened by finds from other places. A stone door from Kefar Yasif, northeast of Acre, is divided vertically by a median strip with circular ornaments. Each valve is further divided into three panels decorated with six-lobed rosettes, other types of rosettes, latticework, a menorah, and a depiction of a shrine topped by a shell pediment.[11] A ruined door from Ovalin shows resemblances to this door. Although only the lower half has been preserved, enough remains to enable us to identify a six-lobed rosette and a menorah.[12] Symbols like the menorah and the shrine are important in this context, since they must have been just as charged with meaning as the scenes from the life of Christ on a church door.[13]

Similar symbolic ornamentation is found on a group of massive basalt doors from Syria (Fig. 1), which also give the illusion of two valves, each with three or four panels decorated with rosettes, crosses, etc.[14] The frequent appearance of the cross motif on doors corresponds, on one hand, to the cross or monogram of Christ over doors in the churches of the region,[15] and, on the other, to the menorah on the Jewish doors mentioned above. Tomb doors with figurative depictions, in contrast, are extremely rare. Two examples which seem to reflect antique models are a stone door from Neby Turfini, with characteristic lion masks and bucrania in the imitation door panels, and a door from Khirbet Semmaka, which shows a figure standing under an arcade.[16] It is impossible to say with certainty whether these doors are Jewish or Christian. The large lion masks that appear on the stone door from Neby Turfini are characteristic of sepulchral art,[17] but are naturally also found in sanctuaries.

Some of these symbols, for example, the menorah and the cross, found on Jewish or Judeo-Christian doors clearly refer to the theme of redemption. Other symbols are also linked to this theme, while still others might have been traditional, reproduced out of convention, or referring to more or less forgotten layers in a popular, syncretic religion.[18] An example of the latter is the

[8] J. Bialostocki, "The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art," *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 18 (1973), 7–32, reprinted in idem, *The Message of Images: Studies in the History of Art* (Vienna 1988), 14–41, with further references.

[9] J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World* (London 1971), 247, figs. 77–78. On Coptic stelai, see É. Drioton, "Portes de l'Hadès et portes du Paradis," *BSAC* 9 (1943), 59–78.

[10] N. Avigad, "Excavations at Beth She'arim, 1954," *IEJ* 5 (1955), 219.

[11] The door, which measures 0.78 × 0.62 m, is now in the Louvre (AO 3989). See L. Heuzey, "Monuments de la Palestine," *CRAI* (1905), 344–347; R. Dussaud, *Les monuments palestiniens et judaïques* (Paris 1912), 88f.; B. Goldman, *The Sacred Portal: A Primary Symbol in Ancient Judaic Art* (Detroit 1966), 105ff., fig. 41.

[12] Goldman, *Sacred Portal* (as in note 11), 106, fig. 42.

[13] Parallels to this can also be found on purely Christian tombs. A stone door dated from the fifth to sixth century in the Franciscan convent in Tiberias is decorated with a Latin cross in an ornamental frame and is otherwise fitted with hinges, handles, and a lock; B. Bagatti, *The Church from the Gentiles in Palestine* (Jerusalem 1971), 336f., fig. 201.

[14] Compare J. Mattern, *A travers les villes mortes de haute Syrie* (Beirut 1933), 42, fig. 8.

[15] Ibid., 31.

[16] E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* (New York 1953–1968), vol. III, figs. 45, 48; Goldman, *Sacred Portal* (as in note 11), 105.

[17] O. Kurz, "Lion-Masks with Rings in the West and in the East," *Scripta Hierosolymitana* 24 (1972), 22–41, emphasizes this and gives a brief survey of the material.

[18] There are now a number of examples in European museums; Berlin: V. H. Elbern, "Über einige Neuerwerbungen in der wiederaufgestellten frühchristlich-byzantinischen Sammlung," *JbPrKb* 11 (1973), 259–266, figs. 82, 83; Paris: C. Metzger, "Sculptures d'époque chrétienne," *La revue du Louvre* 21 (1971), 357–360; Geneva: Ø. Hjort, "Christian Tomb Doors from Syria," *Bulletin, Musée Barbier-Müller* 11 (1981). One of the Musée Barbier-Müller's two doors combines, within the same panel, a cross and (presumably) a late derivation of the "evil eye." On the door from Kefar Yasif (Metzger, "Sculptures," fig. 3) a representation of the evil eye is framed by an arch design.

frequently found rosette, which in a similar context in Roman art can be interpreted as a reference to life after death.[19]

Reproductions of Doors on Ivory Reliefs

The well-known ivory relief from the Trivulzio Collection, now at the Castello Sforzesco in Milan,[20] has two panels, one above the other, with two depictions of Christ's tomb, a full view and a "close-up." In the latter we see the Women at the Tomb in front of a two-valved door surrounded by a richly ornamented portal (Fig. 2). Both valves, one of which is half open, have three panels decorated with reliefs. These reliefs are paired: the uppermost set shows the Resurrection of Lazarus, the middle set, Zacchaeus in the tree, and the lower set (which is only partly visible behind the women) must show a miracle scene.

Two other ivory reliefs closely resemble this representation: a relief in Munich showing the Women at the Tomb and the Ascension, in which the doors of the tomb are undecorated,[21] and a diminutive relief—one of four from a little box—in the British Museum.[22] In the London ivory, too, we see the women by the tomb, which here is depicted as a small aedicula-like building. At the front of the building is a double door with the left valve (now partly broken off) open and the right slightly ajar. Both valves are decorated with reliefs. While the left valve is too badly damaged to enable identification of the scene, the upper right panel shows the Resurrection of Lazarus; below, under the large lion mask with ring, is a man seated in a thoughtful pose, his hand under his cheek.[23]

We may assume that the tomb's characteristic tempietto-like appearance in these three ivories approximates the appearance of the ciborium of Christ's tomb prior to its destruction at the beginning of the seventh century, and that the depiction of the doors of the tomb reproduces or reflects the appearance of the actual doors.

The Bobbio and Monza ampullae and the little reliquary from the Sancta Sanctorum in Rome provide additional information on the *loca sancta* visited by pilgrims in the Holy Land. If we compare them, as Kurt Weitzmann has, with actual descriptions, then it is clear that they reproduce both a topographic situation and architectonic details based on reality.[24] The uniformity of these descriptions enables us to use them in forming a rough impression of the tomb's appearance before the seventh century.

The tomb depicted in the north Italian ivories differs significantly from that described above. These ivories hold a special position in the early development of the iconography of the scenes enacted around the tomb of Christ because of the explicitness with which specific features, for example, doors are treated.

A motif in Roman sepulchral art, especially on sarcophagi, that is relevant in this connection is the "doors of Hades," which are found closed, half open, or completely open, and are very often decorated with reliefs in panels. The open doors emphasize the eschatological theme of the motif as a symbol of the transition from this life to the next, a promise of eternal life.[25] With their unusual depictions of the tomb and its doors, the north Italian ivory reliefs might possibly be explained in light of this largely Italian material,[26] as a Christian reflection of the motif's formulation on the sarcophagi of Late Antiquity. In the Christian context of the ivory reliefs, the motif's eschatological character is explicitly underlined by being linked with the Ascension of Christ (in the Munich relief), on the one hand, and with the Resurrection of Lazarus (together with a miracle scene), on the other.

The relationship between the examples discussed above and the antique material can be illustrated by an important but little-known example: a pair of sham doors from a hypogeum near Tomis (Constanza), Romania

[19] An example interpreted in this way is a slab from Ghirza in Tripolitania which shows eight fish nibbling at a rosette; see Toynbee, *Death and Burial* (as in note 9), 178, pl. 65.

[20] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1952), no. 111. Volbach dated it to around 400 and emphasized the stylistic relationship with the Probianus diptych (his no. 62), the Symmachus and Nicomachus diptych (no. 55), and especially the relief in Munich mentioned below. Most recently the panel has been treated by Bente Kiilerich, who is of the opinion that it "could belong to the Ambrosian, early Theodosian phase": B. Kiilerich, *Late Fourth-Century Classicism in the Plastic Arts* (Odense University Classical Studies 18) (Odense 1993), 154f.

[21] Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (as in note 20), no. 110. Dated by Volbach to about A.D. 400. Kiilerich, *Late Fourth-Century Classicism* (as in note 20), 157: "On stylistic evidence it is difficult to suggest a date more exact than late fourth century."

[22] Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, no. 116. Dated by Volbach to A.D. 420–430.

[23] A representation that closely resembles the decorated doors on the northern Italian ivories is a scene with St. Demetrios sitting before his ciborium in one of the lost side aisle mosaics in the church of St. Demetrios, Thessalonike. Known today from W. S. George's drawings, it shows the hexagonal ciborium, one side of which is taken up by an open door. The inner side of the door consists of two panels decorated with half-length figures of saints. See R. Cormack, "The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: A Re-Examination in the Light of the Drawings of W. S. George," *BSA* 64 (1969), 31f., pl. 7; detail reproduced in H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich 1990), fig. 36.

[24] K. Weitzmann, "*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine," *DOP* 28 (1974), 33–55, reprinted in idem, *Studies in the Arts at Sinai* (Princeton 1982), 19–41.

[25] See B. Haarløv, *The Half-Open Door: A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture* (Odense 1977).

[26] Haarløv, *Half-Open Door* (as in note 25), presents an incomplete catalogue of 178 items with examples of the half-open door, covering everything from ash urns to actual sarcophagi; about eighty percent of this material is Italian.

(Fig. 3).[27] The two valves are each divided into two panels, with the upper pair being divided again into two smaller panels. The upper panel of the left valve depicts Isis below Harpocrates; the lower panel is filled with a large tree (a date palm?) and an ibis eating a snake. The upper panel of the right valve shows Eros above Aphrodite; the lower panel has a nude male figure standing before a tree, possibly Hercules in the Garden of the Hesperides (although Hercules appears without a club).[28] The relief is clearly Late Roman, and Constantinian coins found in the tomb provide a terminus ante quem.[29]

Sham Doors

A small group of sham doors in Constantinople brings us closer to the problem posed by the discussion between Hypatios and Julian. One of this group, the large marble screen in the south gallery of Hagia Sophia, is well known. In reality it consists of two pairs of sham doors, complete with imitation handles and latches (Fig. 4). Each valve has five rectangular panels with richly varied molding. The panels originally had relief decoration that has been chiseled off and ground down to a smooth surface. Only three of the panels, at the bottom of the southernmost set of sham doors, retain their original decoration and give an impression of the original appearance of the doors. The first panel has two intertwined branches, the second two bowls of fruit, the third two opposed fish. The screen thus hardly had scenes with decidedly Christological content.[30] Although it is contemporary with the church, as a comparison with the other relief decoration shows, it is questionable whether it was originally at this location.[31]

The central monument in this group, however, is the pair of marble doors set in the side walls of the northern entrance from the narthex to the naos in Kariye Camii (Fig. 5).[32] Each valve has five rectangular panels, three small and two large, all with reliefs. The scenes have been badly chipped away, but not ground down as in Hagia Sophia, and can therefore be largely reconstructed. Most scenes are depicted in a single panel, but in two cases, where the composition required, a scene is spread vertically over two panels. Together they form a consistent and graphic program divided into four scenes on each valve. Six scenes deal with Christ's life and Ascension. In addition, two panels (one divided) form a kind of base for this sequence and are either neutral in content or serve as a typological parallel to one of the scenes from the life of Christ above. Their internal chronology dictates the order in which they should be read: (1) south valve, from the top down: Nativity, Adoration of the Magi, Baptism of Christ (occupying two panels), and two animals(?); (2) north valve, from the bottom up: Jonah and the Whale(?), Christ and the Samaritan Woman by the Well, Adoration of the Cross, and the Ascension of Christ (occupying two panels).

The south valve is devoted to the story of the childhood of Christ; the north valve refers to his life and work in a single scene, but otherwise emphasizes only his divine nature. Note that on the south valve the birth is followed immediately by the Adoration of the Magi and that the Adoration of the Cross is substituted for the Crucifixion.

Fragments found in and around the capital indicate that the sham doors at Hagia Sophia and Kariye Camii are not unique, but in fact seem to be an independent category in the sculpture of Constantinople.[33]

Wooden Doors: Sinai and Cairo

It is obvious that the sham doors in Constantinople directly copy wooden or bronze doors. Bronze doors generally have ornamentation or simple symbols in relief, as in Hagia Sophia, or are decorated with inlaid images, as on the Byzantine bronze doors in Italy.[34] True sculptural decoration, on the other hand, is found on some preserved wooden doors, the largest and best known of which is in the church of the monastery of St. Catherine on Mount Sinai.[35] The door, which has four valves and

[27] G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest*, vol. I (Bucharest 1969), no. 310, pls. 138, 139.

[28] Ibid., 139, summarizing discussion in G. Bordenache "Un documento tardo di sincretismo pagano," *Studii Classice* 10 (1968), 177–183.

[29] Bordenache, *Sculture* (as in note 27), 139.

[30] The decoration as a whole can be compared to that found on ambos. Characteristic examples are the ambos from the duomo and SS. Giovanni e Paolo in Ravenna, both now in the Museo Arcivescovile: P. Angiolini Martinelli, *"Corpus" della scultura paleocristiana, bizantina e altomedioevale di Ravenna*, vol. I, *Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari* (Rome 1968), 28ff., nos. 24, 26. Both are dated to the second half of the sixth century.

[31] My view, when I studied the screen in conjunction with the publication of the sculptures in Kariye Camii, was that this is not its original location ("The Sculpture of the Kariye Camii," *DOP* 33 [1979], 223). T. F. Mathews, on the contrary, presumes that it comprises part of the gallery's original layout (*The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy* [University Park, Penn. and London 1971], 95). This opinion is now also shared by R. J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church* (London 1988), 225.

[32] See the full discussion in Hjort, "Kariye Camii" (as in note 31), 202ff.

[33] Cf. the finds in the Great Palace: A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe–Xe siècle)* (Paris 1963), 75, pl. 25:5; Hjort, "Kariye Camii" (as in note 31), fig. 17. A later find comes from Tekfur Saray and has not yet been published.

[34] M. E. Frazer, "Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy," *DOP* 27 (1973), 145–162.

[35] G. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, Plates (Ann Arbor [1973]), pls. 46–57.

leads from the narthex to the nave, is part of the church's original decoration and can therefore be dated to the period between A.D. 548 and 565, or more or less contemporary with Hypatios's letter.[36]

The door, which is divided on both front and back into small square and large upright rectangular panels, has a total of seven panels on each valve. The large panels are decorated with calyxes, leaf motifs, and (on the two middle panels) paired opposing birds; the small panels contain birds and animals. The backs of the doors are decorated with leaf ornamentation, but the middle pair is emphasized with crosses in medallions.

In other words, there are no explicitly Christological scenes, nor is there an actual program; only the middle panels of the valves (the fourth row from the top) have any actual content: birds sitting on calyxes on the front (the pair on the far left being peacocks) and crosses on the back. The paradisiacal note thus struck is elaborated inconspicuously by the flowers and animals of the other panels, the hare on the panel under the left handle being accompanied by a (later?) cross. Similar decoration can be seen on the wooden doors from the Syrian monastery Deir Mar Eljan (between Damascus and Palmyra): the two valves with ten panels are richly decorated with vines and animals (Fig. 6).[37]

A more explicitly Christological decoration is seen on the door from the church of Sitt Barbara in Old Cairo, also made of wood (Fig. 7).[38] Although the lower half of the door has been damaged by moisture, its layout is clear: each of the two valves has two square recessed panels—the upper preserved set bearing a depiction of Christ on the left and St. Mark on the right—framed by horizontal friezes of which the upper and middle sets are preserved. Both upper friezes show busts of Christ in wreaths borne by hovering angels; the lower left frieze has Christ in a mandorla, the lower right, Mary, both flanked by the apostles. The panels of the back are filled with pampre.

The apostle Mark is shown side by side with Christ because he is considered the founder of the Coptic church and was Alexandria's first bishop. The placement reflects the Coptic church's view of St. Mark's close relationship to Jesus; it was in Mark's home that the disciples met for Pentecost and "they were all filled with the Holy Spirit" (Acts 2:1ff.).[39] Here, as at the Kariye Camii, the symbolism of the doors per se and their decoration converge. The total impression is exceptionally symbolic, with the local element (St. Mark) presented as one of the cornerstones of the universal church. It is significant that the doors were not destroyed when the church's main entrance was hidden, and were later found sealed between two walls.[40] This is probably also the reason that they are the only true Coptic doors to be preserved, in spite of the important work done in wood in Coptic art.[41]

Texts and Other Reflections

If we return to the texts, we find that the architectonic and decorative importance of church entrance gates or doors are often emphasized, but that any decoration they might have is not mentioned at all, or at best is described in very general terms. According to Eusebius, the church doors in Tyre had this appearance: "Of these [i.e., the three entrance gates] he [Paulinus] caused the central one to surpass by far those on either side in both height and breadth, and he decorated it sumptuously with iron-bound appliques of bronze and carved ornaments, so that it was like a queen escorted by her attendants."[42] Even if it is not stated explicitly, we can presume that "carved ornaments" means figurative decoration of one kind or another.

This passage more or less sets the standard for descriptions of church doors and entrance gates in the fairly comprehensive extant *ekphrasis* literature. General mention is made of "the beauty of its [the church's] doors,"[43] or of the necessity of having "an entrance door of suitably decorated marble and the superimposed lintel beautified on the projecting cornice with the customary delineations."[44] Such descriptions cover most

[36] G. Forsyth, "The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian," *DOP* 22 (1968), 10.

[37] The doors are now in the Staatliche Museen, Berlin: Herzog J. G. zu Sachsen, "Die Holztür in Deir-Mar-Aelian in Syrien bei Karjetan," *OrChr*, 3d ser., 3–4 (1930), 59–63.

[38] Cairo, Coptic Museum, inv. no. 738; J. Beckwith, *Coptic Sculpture* (London 1963), 23, 53, figs. 97–99 (sixth century); *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, exhib. cat., Villa Hügel (Essen 1963), no. 144 (fourth–fifth centuries); *L'art copte*, exhib. cat., Petit Palais (Paris 1964), no. 92 (fourth century). For a reproduction of the doors before restoration, see D. Russell, *Medieval Cairo and the Monasteries of the Wadi Natrun* (London 1962), pl. 5.

[39] For St. Mark as the founder of the Coptic church, see A. S. Atiya, *A History of Eastern Christianity* (London 1968), 25ff., with further references.

[40] Beckwith, *Coptic Sculpture* (as in note 38), 53.

[41] Here I am not considering doors with a liturgical function inside the church, such as the small doors with inlaid ivory reliefs in the Deir al-Sourian monastery in Wadi Natrun; one leads to the choir, the other to the inner sanctuary, the "haikal." Similar doors are discussed in Einhard's *Annales*, where Fortunatus, patriarch of Grado, is said to have acquired "duas portas eburneas mirifico opere sculptas." See K. Weitzmann, "The Ivories of the So-Called Grado Chair," *DOP* 26 (1972), 87f., reprinted in *Arts at Sinai* (as in note 24), 161f.

[42] Eusebius, *Historia ecclesiastica* X.4.41, trans. Mango, *Art of the Byzantine Empire* (as in note 1), 5.

[43] Gregory of Nazianzos, *Orat.* 18.39, on the church in Nazianzos, trans. Mango, *Art of the Byzantine Empire* (as in note 1), 27.

[44] St. Gregory of Nyssa's requirements for the martyrion at Nyssa: *Epist.* 25, trans. Mango, *Art of the Byzantine Empire* (as in note 1), 29.

entrance doors and gates, from the doors in Hagia Sophia to city gates.[45]

Another source of descriptions of doors and their decoration, one that pushes back the chronological limits of our evidence, is ancient poetry. In addition to enlarging the discussion beyond the Christian context, this ancient poetry greatly expands our understanding of the ideological and religious connotations of the door and links it with the entrance gate. Three examples from Roman literature give an idea of how decoration on the doors of temples was fashioned and experienced in antiquity.

In the *Georgics*, Vergil declaims:

> On the doors of my temple I'll have engraved in gold and solid
> Ivory a battle scene—the Romans beating the Indians,
> And here the enormous stream of Nile asurge with a naval
> Battle, and columns rising cast from the bronze of warships.
> I'll add the cities of Asia we've mastered, Armenians routed,
> Parthians expert at flight and shooting over their shoulder;
> Two trophies taken in battle from different foes, a double
> Triumph from either shore.
>
> (III.26–33, trans. C. Day Lewis)

In the *Aeneid*, before Aeneas descends into the underworld with the Sibyl, he visits the temple of Apollo in Cumae which Daedalus had built in gratitude to Phoebus. On the door were depictions of the death of Androgeus and the legend of the annual tribute of seven youths and seven maidens paid by the Athenians; opposite it "a bas-relief; with Crete rising out of the waves," and then depictions of Pasiphae, the Minotaur, and Theseus wandering through the labyrinth. The beholders study the reliefs fascinated, but are interrupted by Deiphobe: "This is no time for poring over those works of art" (VI.20–36, trans. C. Day Lewis).[46]

A similar episode was described in greater detail by Valerius Flaccus in the *Argonautica*, probably composed in A.D. 80–92, or a little over a century after Vergil. When the Argonauts arrive in Colchis, they are also captivated by the temple's decoration:

> Delighted with the temple's varied imagery the leader likewise casts his gaze upon the double doors, beholding here the infancy and origin of the Colchian race; how first their king Sesostris waged war upon the Getae, how terrified by the slaughter of his people he withdrew some to Thebae and his native stream, and settled others upon the land of Phasis and bade them be called Colchians. . . . (V.416ff.)[47]

Allowing for the fictive element and for poetic license, we can state that the doors described by Vergil and Valerius Flaccus are neither unrealistic nor unique. The temple of Artemis at Ephesus, for example, is said to have had a bronze door with depictions of a gigantomachy; it was later taken to Constantinople, where, according to Constantine Rhodius, it was placed in the Senate.[48] It is not necessary to go into detail to see significant similarities between the decoration of antique temple doors and that of Christian church doors. There is no fundamental difference among, for example, the depictions of the story of the Colchians in the city temple, the mythological figures on the door from the hypogeum at Tomis, the Christian theme expounded on the marble doors from Kariye Camii, and the images on the wooden door from Sitt Barbara in Old Cairo. In all these cases the decoration elaborates the doors' implicit ideological and religious connotations.

This brief review has been sufficient, I hope, to outline the scope of the material. I shall now endeavor to point out certain basic and pervading features—aesthetic, formal, religious—that permeate this heterogeneous material. The first point to be investigated is whether a parallel can be drawn between Hypatios's mention of sculpture and Eusebius's mention of "carved ornaments." The opposition to sculpture in Byzantium seems to have been aimed largely at sculpture in the round. When

[45] The connection can be illustrated by the representation of the triple gateway with gilded bronze(?) doors in the city wall in front of the temple in Jerusalem shown in the synagogue frescoes in Dura Europos from shortly before the middle of the third century. Here, as in Eusebius's description of the portal in Tyre, the central door surpasses the two flanking doors "in both height and breadth." Its valves are divided into three panels of unequal height. In the top panels are two opposed bullocks, in the lowermost are two depictions of Tyche holding a rudder and cornucopia. The central panels, which are difficult to interpret, might depict Helios with his sons Ochimos and Kerkaphos or with the Dioscuri: C. H. Kraeling, *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos* (Final Report, vol. VIII, pt. 1) (New Haven 1956), 105ff., pls. 57, 40:1 (detail, showing central door). Kraeling's interpretation of the portal and its symbolism is discussed by Goodenough, *Jewish Symbols* (as in note 16), vol. X (New York 1964), 42ff.

[46] The episode incidentally has an interesting reflection in medieval literature. In his commentary on the *Aeneid* (ca. 1140), with Fulgentius as an intermediary link, Bernardus Silvestris described the doors of the temple as being decorated with the fables of the *auctores*. Their *fabulae* gain a new significance as "introductorii ad philosophiam." Cf. W. Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century* (Princeton 1972), 107f. As J. C. Nitzsche formulated it: " . . . one enters the house of wisdom (i.e., the temple) through the portals of fable" (*The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages* [New York 1975], 62f.).

[47] Valerius Flaccus, *Argonautica*, trans. J. H. Mozley (Loeb Classical Library) (London 1963). The text continues with a detailed description of the scenes, divided between the two valves, which relate the history of the Colchians. For an attempt to reconstruct their program with a division of the scenes into panels, see *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon*, with commentary by P. Langen (Berlin 1896; reprint Hildesheim 1964), text commentary p. 376 with reference to other attempts at reconstruction.

[48] C. Mango, "Antique Statuary and the Byzantine Beholder," *DOP* 17 (1963), 67.

Hypatios spoke of sculpture, he was evidently thinking of sculpture as a medium diametrically opposed to painting, and his whole argumentation may reflect an opposition to statues that was directed against their three-dimensional nature on an aesthetic level, and their role as idols on a religious level.[49] It is worth considering whether sculpture on doors was acceptable because it was in fact *relief*, which in a way constituted a category between painting and sculpture in the round, and consequently seemed less offensive than statues.

The second point is partially bound up with the first. The decoration on the doors—when it is not neutral or purely symbolic—relates an often sporadic sequence of events through succinct visual statements, but with large lacunae in the story line. Nonetheless, the story conforms to the conventions that hold true for narrative art, albeit in an abbreviated and exaggerated form.[50] The arrangement of scenes—diachronic or synchronic—constitutes a course of events in space and time, a narrative composition. The decorations on the doors were thus not icons or cult images to be adored, but were prototypes and events with a didactic or prophetic content.[51] Precisely for this reason, decoration of this kind was acceptable to Hypatios, even though he was not personally an admirer of either sculpture or painting; it enabled "simpler people . . . to learn by way of initiation."[52]

Deuteronomy states that the words and commandments of the Lord shall be not only remembered, but written "upon the doorposts of thy house, and upon thy gates" (Deut. 6:9 and 11:20). To a certain extent this was the function of the decorations on the doors discussed above: they inscribe certain "commandments" on the threshold of a new experience. These commandments were essential root paradigms for this experience: by observing models, patterns for behavior, and goals for human efforts, the church visitor—who was both traveler and pilgrim—was prepared for the overwhelming meeting with the divine.[53] On this level, the decoration had what Victor Turner called an operational meaning.[54] It was a memento that was inscribed in the social memory.[55]

The third point is that the material conforms in all respects to the obvious significance accorded the doors as a threshold and entrance. The entrance—whether to a city, church, or tomb—was conceived of as a border between different zones, "the plane of division between the sacred city and the profane outer world," as Richard Brilliant so aptly described Etruscan and Roman gates, which were often monumentalized and decorated with apotropaic images precisely for this reason.[56] Whether it was a tomb door, an actual church door, or a city gate, the door, the entrance gate, constituted the zone that physically, psychically, and symbolically lead from one state to another. Regardless of the many significations of the door or entrance gate—functional, sexual, social, religious, political[57]—its symbolism was fundamental and existential.

The entrance gate was a threshold, and its decoration intensified the experience of this threshold. On the external level, it signified a spatio-temporal change; on the internal level, the transitory moment itself signified spiritual transformation, a new condition in the meeting and intense communion with the divine. The door embodied this duality: it was both a functional and a symbolic construction. Its framing, which was simultaneously that of the visitor's *adventus* and of his experience of transition or transformation, emphasized this.[58]

The way in which the church door set the stage for the individual's meeting with the church and hence with the Christian community and the divine in a broader sense only added new layers of Christian significance and symbolism to the already existing significance of the door. The *locus classicus* in the Christian context is, of course, John 10:7 and 10:9: "Verily, verily, I say unto you, I am the door of the sheep. . . . I am the door: by me if any man enter in, he shall be saved, and shall go in and go out, and shall find pasture." The door was thus the entrance to paradise.[59] By acknowledging Christ,

[49] Cf. Kitzinger, "Cult of Images" (as in note 2), 131 n. 211; Gouillard, "Hypatius" (as in note 2), 69f. For attitudes to antique statuary, see Mango, "Antique Statuary" (as in note 48). On the question of two-dimensionality versus three-dimensionality in general, see G. Mathew, *Byzantine Aesthetics* (London 1963).

[50] Cf. R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca and London 1984).

[51] For a significant distinction in the question of the church's acceptance of images, cf. C. Murray, "Art and the Early Church," *JTS* 28 (1977), 311, 320, passim.

[52] Alexander, "Hypatius of Ephesus" (as in note 2), 179.

[53] I have chosen the anthropologist's term "root paradigm" here rather than "symbol" to emphasize the significance of the decoration for religious experience and its institutionalized form; see V. and E. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives* (New York and Oxford 1978), 1ff., 248ff.

[54] Ibid., 146f., 248.

[55] Cf. P. Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge 1989), 36ff., passim.

[56] R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine* (London 1974), 64. For city gates, see E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages* (Princeton 1956), esp. chap. 1, "The City-Gate Concept," 10ff.

[57] To name just a few of the meanings included in the deliberations by M. Moore, "On the Signification of Doors and Gates in the Visual Arts," *Leonardo* 14 (1981), 202–205.

[58] The reliefs on the wooden lintel from Al-Moallaka (but probably made for another church) emphasize *adventus* with a depiction of the Entry into Jerusalem followed by the Ascension, accompanied by a glorification hymn; see M. Sacopoulo, "Le linteau copte dit d'Al-Moallaka," *CahArch* 9 (1957), 99–115. The jambs and lintel of the Evangelists' Door in the basilica of Alahan greet the visitor with a medallion of Christ borne by six-winged angels; in the passage itself Christ is flanked by the archangels Gabriel and Michael with the tetramorph from Ezekiel's vision hovering over his head; see M. Gough, ed., *Alahan. An Early Christian Monastery in Southern Turkey* (Toronto 1985), 87ff., pls. 1, 19–22.

[59] For a further elaboration, see Frazer, "Gates of Paradise" (as in note 34); and U. Götz, *Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12.*

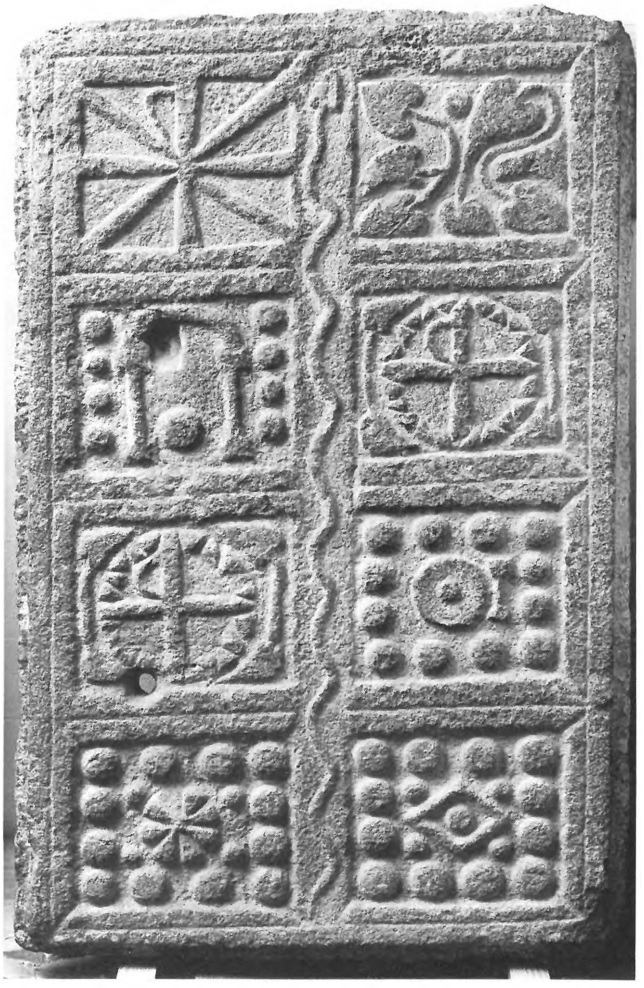
by going through the door, an individual carried out an act of faith that led directly to salvation in the church, to the "sheepfold."[60]

"Wir sind sehr arm an Schwellen-erfahrungen geworden," claimed Walter Benjamin. In contrast to modern existence, which is increasingly stripped of rituals and experiences of thresholds, entrances were, with their transformative effect, both existential and essential in the societies of antiquity and the Middle Ages. The experience of a threshold was accompanied and supported by pictorial depictions that had the character of root paradigms, models for the individual's actions and goals—the external signs and guidelines for internalized strivings that may have taken the character of symbolic or ritual reenactments of the prototypical content of the scenes. Hypatios and Julian therefore both had weighty reasons and a long tradition behind them for according decoration on doors a special status.

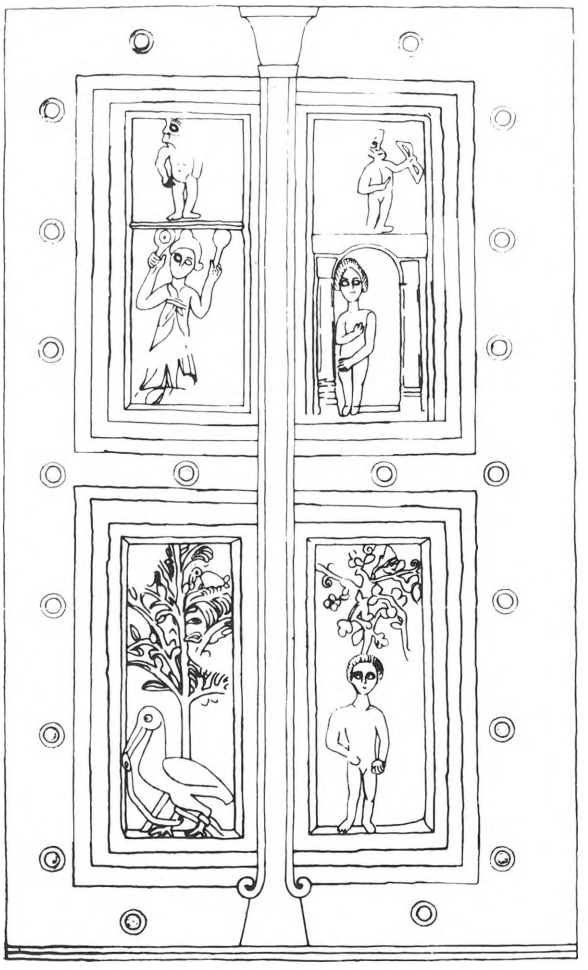
University of Copenhagen

Jahrhunderts (Magdeburg 1971), 9ff. The connection between the door and symbolism is explicit in Hagia Sophia: a little bronze relief over the Imperial Door shows an open book on a throne with a dove hovering above it. The text on the book's open pages is precisely the quotation from the Gospel of John; H. Kähler, *Hagia Sophia* (London 1967), 30, pl. 62. See also K. J. Conant, "The Theophany in the History of Church Portal Design," *Gesta* 15 (1976), 127–134.

[60] The designation is used with a reference to the Gospel of John, e.g., in *Constitutiones apostolorum* II, 57, 12 (trans. Mango, *Art of the Byzantine Empire* [as in note 1], 24).

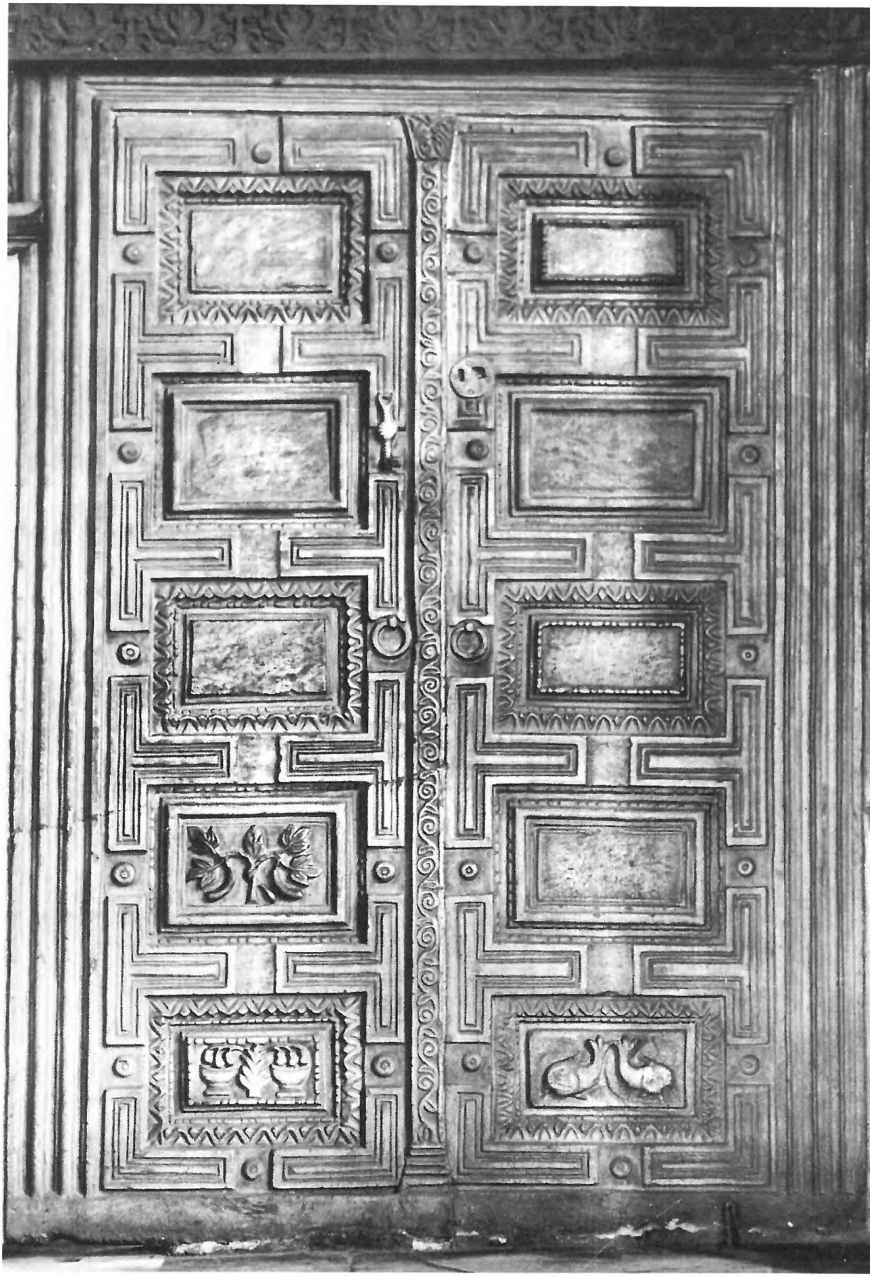


1. Berlin, Staatliche Museen, basalt tomb door. Northern Syria, sixth–seventh century

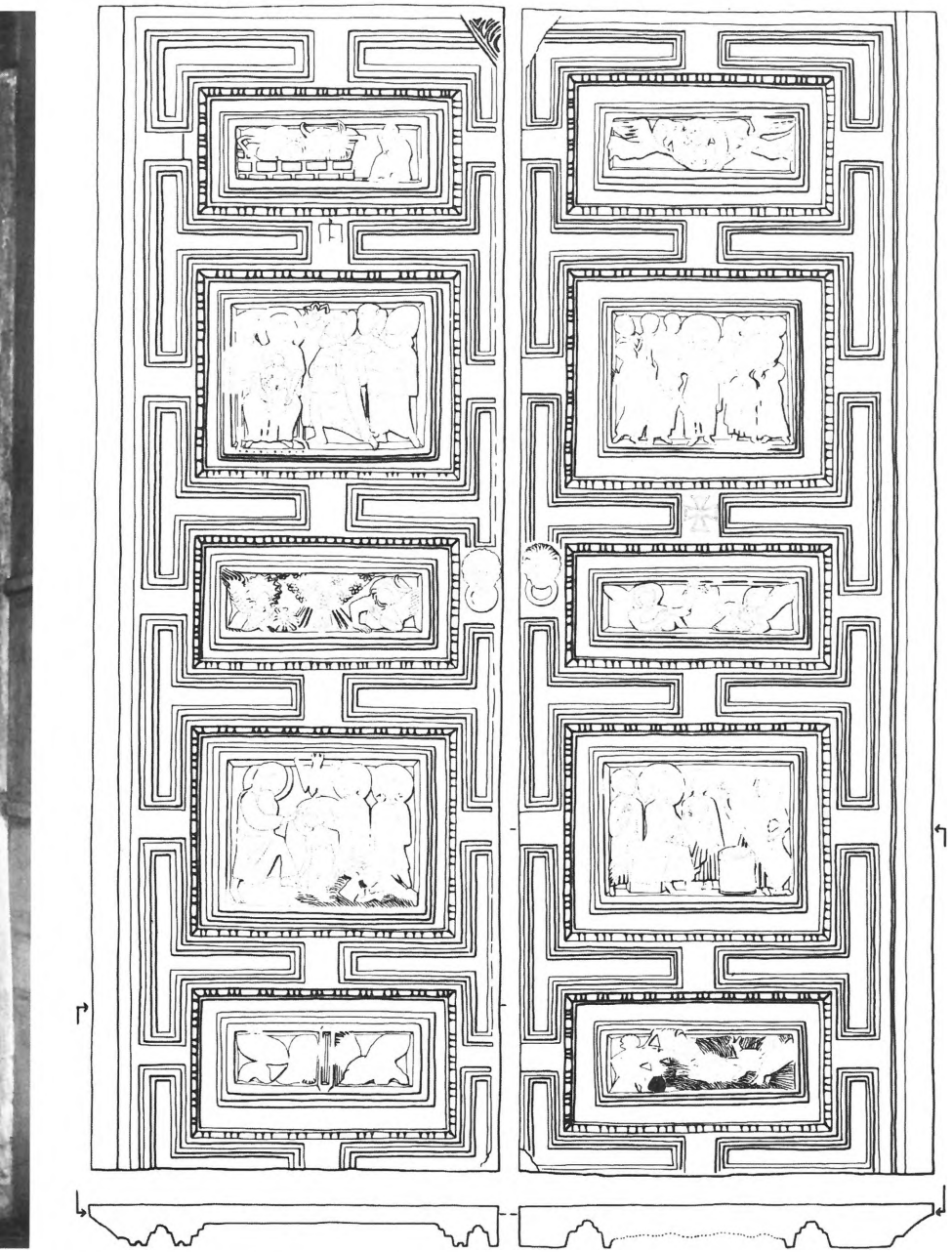


3. Bucharest, National Museum of Antiquities, sham door from a hypogeum near Tomis (Constanza), Late Roman

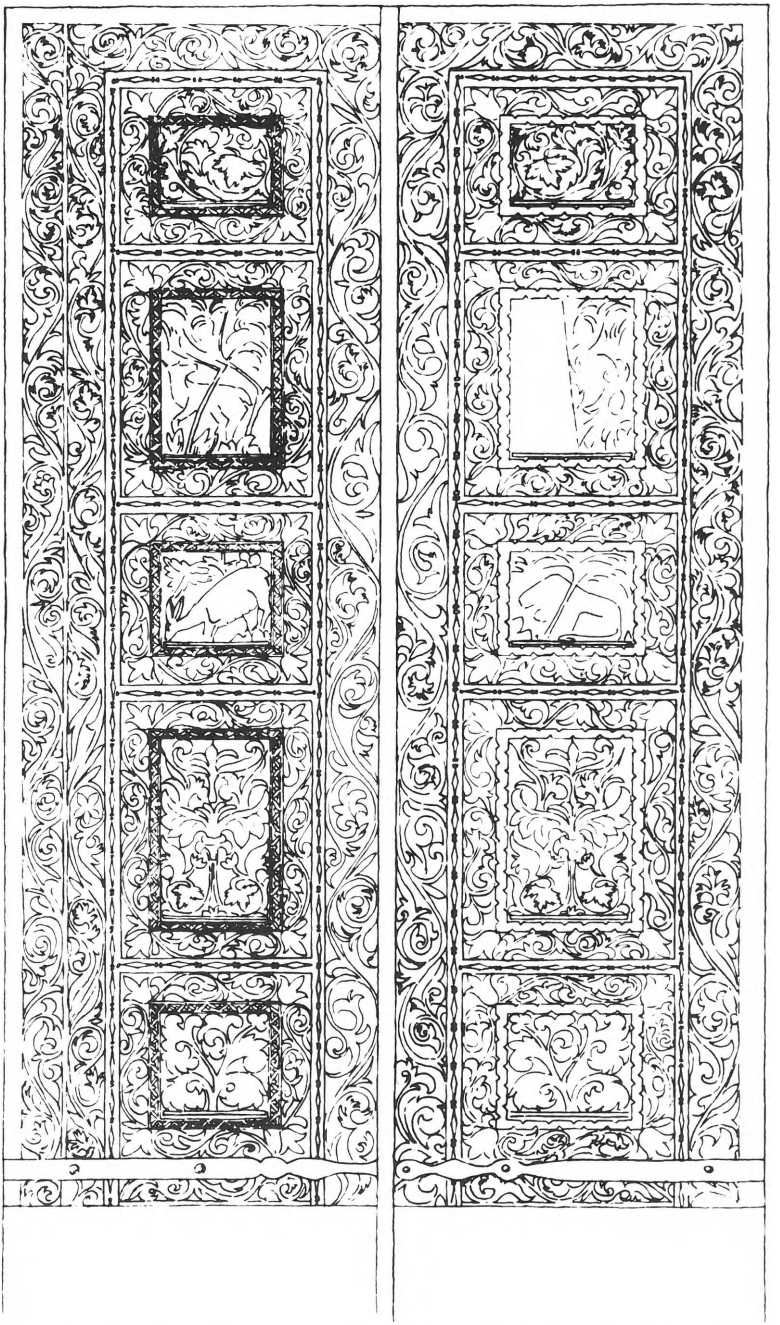
2. Milan, Castello Sforzesco, leaf of an ivory diptych, around 400, detail. The Women at the Tomb



4. Istanbul, Hagia Sophia, marble sham door, sixth century



5. Istanbul, Kariye Camii, marble sham door, sixth century, reconstruction



6. Berlin, Staatliche Museen, wooden door from Syria, Deir Mar Eljan monastery, first half of the sixth century(?)

7. Cairo, Coptic Museum, wooden door from Sitt Barbara, fifth or sixth century

La staurothèque byzantine de la Svanéti

Leila Khuskivadze

L'un des objets sacrés les plus populaires de la Svanéti (région montagneuse de la Géorgie) s'avère être le reliquaire de la Vraie Croix appelé par le peuple l'"icône de Šaliani" (Fig. 1). Propriété du Musée d'Histoire et d'Ethnographie de Svanéti (no. d'inv. 100), il est conservé dans le monastère de Saint-Kvirike (Lagurka), à Kala. Il existe une légende sur l'"icône de Šaliani," la rattachant au nom d'un svane qui aurait reçu le reliquaire du roi d'Iméréti en récompense pour son travail et l'aurait apporté en Svanéti. Cette oeuvre se distingue par la richesse de l'ornementation et une haute maîtrise dans l'exécution. Son décor comporte la ciselure, l'émail cloisonné et les pierres semi-précieuses. Certes, l'"icône de Šaliani" est connue, depuis longtemps, dans la littérature scientifique, mais elle n'a pas été jusqu'à présent étudiée.[1] Tous les chercheurs abordant le problème de ce reliquaire, le rapporte avec certitude aux oeuvres de l'art byzantin. Quant à sa datation, on hésite entre le IXe et le XIIIe siècles.[2]

L'"icône de Šaliani" appartient à l'un des reliquaires les plus répandus—la staurothèque—un coffret quadrangulaire avec un couvercle mobile. Ses dimensions sont 31 × 23 × 4,5 centimètres.

La staurothèque a une inscription dédicatoire, exécutée, ainsi bien que les autres inscriptions de cette oeuvre, en grec. Elle représente un distique iambique: +ΛΑΜΠΡΑ : ΠΕΡΙCΧΩΝ ΦΩC / ΙΛΑΡΙΩΝ ΥΛΗ : ΟΔΗΓΟΝ ΕΙC / ΜΕΓΙCΤΟΝ ΕΞΕΙ / ΦΩC ΤΟΔΕ, c'est-à-dire "Ilarion ayant entouré l'image divine d'une matière luisante (châssis) aura en cela la voie conduisant à la Lumière Suprême."[3]

L'"icône de Šaliani" suit le schéma iconographique qui se rencontre dans le décor des reliquaires byzantins.[4] Il est fondé sur deux compositions essentielles de la Mort—le Crucifiement et de la Résurrection du Christ—ce thème est présenté ici selon la formule byzantine de la Descente aux Limbes au lieu d'une image, assez répandue dans les reliquaires, de la Croix fleurie. La combinaison Crucifiement-Résurrection, en dehors des staurothèques, se rencontre également dans les ampoules de Monza et sur les reliures des évangéliaires byzantins, et, plus tard, dans les Tétraévangiles géorgiens des XVIIe–XVIIIe siècles, soit, dans toutes les oeuvres où l'idée du Salut exprimée en eux correspond le mieux possible à leur destination fonctionnelle. Des reliquaires byzantins ornés de scènes des Crucifiement-Résurrection, nous sont connus: le reliquaire de Sienne (Ospedale della Scala), et un diptyque de la Collection Spitzer (seulement, la Résurrection y est représentée selon une formule ancienne avec le Christ assis sur la tombe); dans la littérature scientifique les deux sont datés du XIVe siècle.[5]

Le couvercle du reliquaire se rattache à sa face intérieure, où est représentée la croix à double traverse du Golgotha et à ses côtés les figures des saints Constantin et Hélène en pied (Fig. 3). Un tel lien est caractéristique pour le schéma iconographique des staurothèques mé-

[1] Les ouvrages essentiels: P. Uvarova, "Poezdka v Pshaviiu, Khevsuretiiu i Svanetiiu," *Materialy po arkheologii Kavkaza, sobrannye ekspeditsiiami Imperatorskogo Moskovskago arkheologicheskago obshchestva (MAK)* 10 (Moscou 1904), 94–100, pls. XXVI, XXVII; E. Takajšvili, *Arxeologiuri ekspedicia Lečxum-Svanetši 1910 cels* (Paris 1937), 185–187; A. Bank, "Vizantiiskie serebrianye izdeliia XI–XII vv. v sobranii Ermitazha," *VizVrem* 14 (1958), 236, 237, pl. 6; A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix* (Paris 1965), 98, 101, 126, 130, 166 n. l, 169, 195 n. 2, 204, 219, 227 n. 4, fig. 47.

[2] Uvarova, "Poezdka v Pshaviiu" (comme dans n. 1), et, ensuite, Takajšvili, *Lečxum-Svanetši* (comme dans n. 1), datent l'"icône de Šaliani" des IXe–XIe siècles; N. Kondakov et G. Čubinašvili, du XIIe siècle: N. Kondakov, *Istoriia i pamiatniki vizantiiskoi emali* (Saint-Pétersbourg 1892), 166; G. Čubinašvili, *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo* (Tbilissi 1959), 88. Bank, "Vizantiiskie serebrianye izdeliia" (comme dans n. 1), précise cette date et rapporte la staurothèque à la fin du XIIe siècle. Tandis que Frolow, *Reliquaires* (comme dans n. 1), la situe au XIIIe siècle.

[3] Le déchiffrement de l'inscription est donné d'après I. Pomialovski, *Sbornik grecheskikh i latinskikh nadpisei Kavkaza* (Saint-Pétersbourg 1881), 42–43; T. Kauxcišvili, *Berdznuli carcerebi Sakartvelosi* (Tbilissi 1951), 43–46.

[4] Sur les schémas iconographiques des reliquaires, Frolow, *Reliquaires* (comme dans n. 1).

[5] P. Hetherington, "A Purchase of Byzantine Relics and Reliquaries in Fourteenth-Century Venice," *ArtVen* 37 (1983), 11, figs. 6, 7; Frolow, *Reliquaires* (comme dans n. 1), fig. 24.

diévales des églises de Jaucourt, de Brescia et de Lentini (XIe–XIIe siècles), de l'Ermitage (déb. du XIIe siècle), du Louvre (XIIIe siècle) et autres. Cependant, contrairement aux reliquaires susmentionnés, la représentation de la face intérieure de la staurothèque svane se trouve un peu compliquée par la présence des images d'archanges dans les médaillons et de saints sur les volets des compartiments à reliques. Avec cela, les figures de Constantin et d'Hélène ne sont point, comme d'habitude, placées sous la croix, mais se tiennent à côté, ce qui renforce le caractère représentatif de la scène. L'image centrale de la croix à double traverse montée sur piédestal à gradins (de toute évidence, par analogie avec les croix ornant les ivoires du "groupe des triptyques") est solennelle, tandis que sur d'autres reliquaires elle est présentée sans podium. Un tel caractère de l'image souligne l'aspect triomphal de l'idée de la Passion et du Salut qui se manifeste dans toutes les parties de la staurothèque en question.

De même, à la conception initiale de la staurothèque correspond pleinement son inscription où le commanditaire exprime une idée du Salut de son âme par le rachetant de ses péchés au prix de l'or et de l'argent.

L'ornementation des parties latérales du reliquaire svane (cinq fragments), ainsi que le motif de fleur pentapétale incluse dans la volute d'un jet de l'arbre n'est pas non plus inhabituel pour le décor des staurothèques (les reliquaires de Limbourg, de Saint-Marc, de l'Ermitage, de Maastricht, de Marienstern, du Latéran; les staurothèques Alba Fucense, de Constantin Doukas et celle dite de Philothéos).

Il s'ensuit de tout ce qui précède que, nonobstant le caractère complexe et original du schéma iconographique, la staurothèque svane suit, en général, l'agencement des reliquaires byzantins des Xe–XIVe siècles. Quant à la combinaison Crucifiement-Résurrection sur l'"icône de Šaliani" qui ne se rencontre, paraît-il, pas sur les reliures et les reliquaires jusqu'aux XIIIe–XIVe siècles, elle constitue un tel moment iconographique qu'il faut absolument en tenir compte pour déterminer le temps de l'exécution dudit reliquaire.

Un accent pittoresque important de l'"icône de Šaliani" s'avère être la composition en émail du Crucifiement sur le couvercle (Fig. 2). En son temps, Praskov'ia Uvarova notait une parfaite similitude de cette représentation avec une scène analogue du reliquaire de la Vraie Croix conservé dans le trésor de Saint-Marc, à Venise, daté du Xe siècle (Fig. 5).[6] Certes, les attitudes des figures sur les deux staurothèques sont similaires, mais leurs silhouettes, dans chaque cas isolé, se lisent différemment. Les figures de la staurothèque de Venise ont des contours calmes, fermes. Quant à l'"icône de Šaliani," la figure du Christ crucifié y est donnée avec une plus grande courbe vers la droite, de sorte que la ligne de contour semble être plus souple, plus mobile. Jean est aussi représenté avec un plus grand avancement du côté droit, avec le coude porté brusquement en avant et une épaule soulevée accentuée par des plis, pour ainsi dire, hérissés, dont le rythme inquiet continue dans le manteau retombant par ondulations et se recourbant près du genou gauche du saint. Sur la staurothèque de Venise, le corps nu du Christ est conçu par des volumes généraux, pleins, tandis que sur le reliquaire svane il est représenté avec l'accentuation des côtes et de la région du ventre traitées d'une manière graphique. En ce qui concerne le traitement des visages, à ceux du reliquaire vénitien—homogènes, entourés d'une ligne régulière—s'oppose le contour inquiet, irrégulier des visages, de même qu'une certaine manière de nuancer les types, de la staurothèque svane. Les distinctions se laissent également ressentir dans le traitement des plis des vêtements (Schéma A). Pour les images du reliquaire svane, sont, en général, caractéristiques les plis courts en crochets qui forment différents ornements. Souvent ces plis sont convergents, au cours dynamique de la ligne. Dans les vêtements de la Vierge de la staurothèque de Venise, même les plis en crochets sont longs, moins fréquents, et retombent, en général, parallèlement. Les ramages des vêtements bicolores, bleu—bleu ciel, de Jean et des anges sont transmis avec plus d'ampleur et de liberté. Et, enfin, à l'image sévère et réservée de la staurothèque de Venise s'oppose le caractère plus émotionnel de la scène dans la composition svane, renforcé par les gestes plus expressifs des bras écartés des anges. Tous les traits susmentionnés coïncident avec une tendance générale caractéristique pour les oeuvres des XIIe–XIIIe siècles, tandis que certaines particularités rappellent les monuments de l'art de l'émaillerie du début du XIIIe siècle, tels que la croix dite de Dagmar (Copenhague, Musée National), et, surtout, une reliure dans la Biblioteca Marciana à Venise.[7] Et comme c'est généralement le cas dans les oeuvres relativement tardives, l'émail dans l'"icône de Šaliani" n'est pas partout vif et éclatant, par exemple, pour le manteau de Jean les couleurs employées sont un gris et un vert ternes. D'autre part, les associations manifestes avec la staurothèque de Venise suggèrent l'idée d'un recours aux spécimens plus anciens remontant, notamment, au Xe siècle.

La composition ciselée du revers de la staurothèque —la Descente aux Limbes suit une iconographie répandue à l'époque médiobyzantine sous son type syro-palestinien (Fig. 4). A part les protagonistes de la scène

[6] Uvarova, "Poezdka v Pshaviiu" (comme dans n. 1), 98, 99, figs. 2, 4, 25.

[7] K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst von 5. bis 13. Jahrhundert* (Recklinghausen 1967), 187, pl. 59:b; 184, pl. 58:a, b.

Schéma A. Les vêtements de la Vierge et de Jean: à gauche, l'"icône de Šaliani"; à droite, la staurothèque de Venise; et du Christ: au centre, la reliure de la Bibliothèque Marciana à Venise (dessin: M. Beliaschvili)

(le Sauveur, Adam, Eve et les rois bibliques David et Salomon), elle comprend également d'autres personnages —à droite, dans le groupe d'Adam, doivent se tenir Abel et le patriarche Abraham, et à gauche, dans le groupe royal, les prophètes. La comparaison de la composition svane de la Descente aux Limbes avec les scènes analogues du Xe et du début du XIe siècles présentes sur un ivoire de Dresde (du milieu du Xe siècle), ou bien les mosaïques d'Hosios Loukas (du milieu du XIe siècle), de Daphni (datées de 1100), ou encore sur une image de le Lectionnaire de Phocas conservé à la Lavra (daté du XIe siècle) fait apparaître des distinctions de principe. La composition compacte de la plaque de Dresde[8] du Xe siècle se distingue par le principe spatial de l'agencement et par les volumes plastiques pleins des figures. Dans la composition svane, étendue dans le sens de la largeur, l'action, transférée, il est vrai, à l'arrière-plan se développe sur une surface plane; les formes sont relativement grêles, le caractère ornemental des plis des vêtements apparaît plus marqué. Le traitement des plis des vêtements moulant exactement les jambes des figures des saints et, surtout, celles de saint Elie sur la face intérieure du reliquaire svane, se révèle également caractéristique. Ce procédé, connu comme "damp-fold style," se répand largement dans l'art byzantin à partir de la seconde moitié du XIIe siècle.

Le caractère de l'exécution de la composition de la Descente aux Limbes se manifeste de même lors de la comparaison de celle-ci avec des scènes dans la peinture des XIe–début du XIIe siècles qui se révèlent être des exemples du style classique. A leurs compositions monumentales aux figures représentatives, sévères et aux groupes composés de parties isolées, indépendantes, s'oppose un agencement plus dynamique de la composition de la staurothèque svane où la corrélation s'effectue par l'intermédiaire d'interdépendance et de passage graduel d'une forme à une autre. Ainsi, par exemple, les contours des parties accolantes des vêtements de deux rois se tenant l'un à côté de l'autre, sont si faiblement accusés que le vêtement de l'un passe dans l'habit de l'autre, ce qui contribue à l'apparition d'une seule et grande surface plane, avec le dessin linéaire des plis mettant en valeur la solution graphique de cette partie.

Le traitement des figures de rois proprement dites mérite aussi l'attention. Dans ces images apparaît un contraste entre les têtes conçues plastiquement et les vêtements rendus d'une manière parfaitement plate. Se révèlent complètement inadéquates au volume les jambes minces et grêles des rois, perceptibles à travers leurs vêtements rendus d'une manière plate, ce qui leur prête la légèreté et le mouvement. Les plis des vêtements d'Adam, retombant entre ses jambes, sont aussi schématisés. Et si dans la scène de la reliure de l'Évangile de la Lavra Saint-Athanase (Mont Athos) du XIe siècle, ces plis, soumis au principe d'un traitement décoratif et plastique, suivent le volume du corps glissant entre les jambes, sur la staurothèque svane ils sont lus indépendamment—détachés, pour ainsi dire, de la jambe,

[8] A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, vol. II (Berlin 1934, réimp. Berlin 1979), 37, pl. XVII, no. 41a.

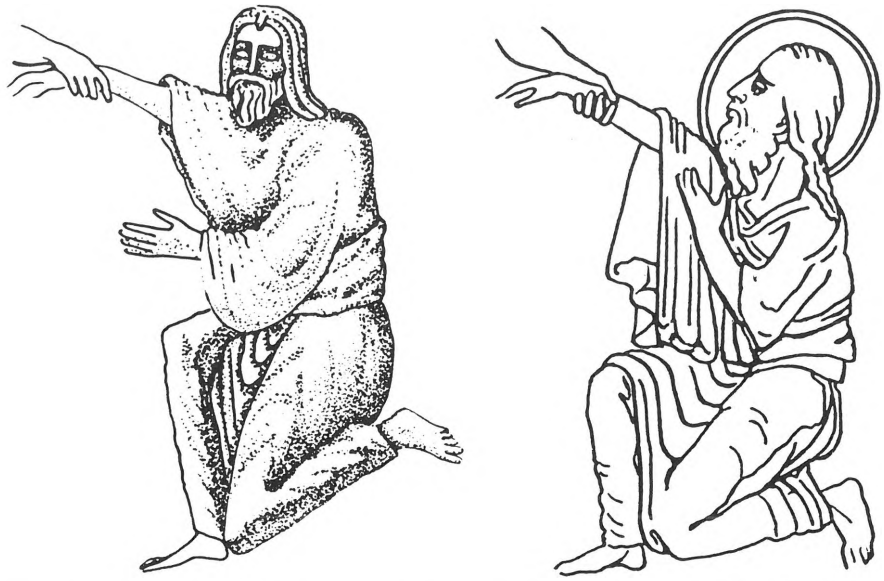


Schéma B. Les figures d'Adam: à gauche, l'"icône de Šaliani"; à droite, la reliure de l'Évangile de la Lavra Saint-Athanase, Mont Athos (dessin: M. Beliaschvili)

comme un certain décor graphique, soulignant ainsi le caractère schématique de la forme anguleuse et édulcorée de la jambe d'Adam (Schéma B). De même, le décor ornemental des plis, sur le ventre du Sauveur est arraché du cours organique des plis, bien que leur rythme linéaire mou soit en accord parfait avec la rondeur de cette partie du corps.

Si l'on compare les figures de la scène de la Descente aux Limbes de la staurothèque svane à celles de sa face intérieure, on constate que l'impression qui s'en dégage est un peu différente. Par exemple, les figures de Constantin et d'Hélène sont traitées différemment (Fig. 3). Leurs proportions sont plus trapues rappelant ainsi les images de la staurothèque de Philothéos du XIIe siècle, mais d'une plus grande habileté d'exécution. Les volumes complémentaires sont enfoncés (v. le bras de Constantin) de sorte que la partie supérieure donne une impression de relief plus souligné; dans la composition des différentes parties du bras se laisse observer quelques maladresses. La comparaison de ces figures avec les images des staurothèques de l'Ermitage (datées du XIe–début du XIIe siècles) (Fig. 6), et de Murano (XIIe siècle), où le rendu des formes plastiques est caractérisé d'une manière intentionnellement un peu affectée, montre que l'intégrité plastique des images svanes est rompue, se fait sentir la tendance vers les volumes un peu enflés que se retrouve dans certains oeuvres de la fin du XIIe siècle. Du point de vue de la conception générale du traitement des figures et de leurs vêtements, les images de Constantin et d'Hélène de la staurothèque svane rappellent celle de l'impératrice Euphrosine, femme de l'empereur Alexis III Ange Comnène sur le sceau de plomb de la fin du XIIe–début du XIIIe siècles à l'Ermitage.[9]

Alisa Bank considère les figures de Constantin et d'Hélène sur l'"icône de Šaliani" comme "relativement tardives" par rapport à d'autres parties de la composition.[10] Plus anciens, selon l'avis du savant, devraient être les médaillons aux mi-figures des archanges. Ils sont très similaires aux spécimens anciens. Bien plus, les médaillons, ainsi que le visage de saint Paul (les figures sur les volets des compartiments à reliques), manifestent une grande affinité avec les images analogues de la croix de la Lavra Saint-Athanase qui date du Xe siècle. Pourtant, une tendance générale à la violation de l'intégrité plastique et de l'harmonie, une certaine sécheresse des images svanes les font s'éloigner de ce spécimen ancien.

La similitude avec des oeuvres anciennes se révèle également dans d'autres images des saints placées sur les volets des compartiments à reliques. Ces figures aux vêtements traités par des plis verticaux retombant librement se tiennent avec aisance en contrapposto. En cela, de toute évidence, on peut reconnaître certains échos des réminiscences antiques. Mais il est clair également que, dans ces figures, le rapport entre les volumes plastiques et les vêtements est franchement rompu. Il en est de même pour le mécanisme de la combinaison des parties, ce qui se fait sentir, par exemple, dans le traitement d'une jambe écartée des saints Pierre et Paul qui fait rappeler les figures de Cômes et Damien de la staurothèque de Philothéos du XIIe siècle. A titre de parallèle

[9] A. Bank, *Vizantiiskoe iskusstvo v sobraniiakh Sovetskogo Soiuza* (Leningrad et Moscou 1965), 320, pl. 237.

[10] A. Bank, *Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX–XII vv.* (Moscou 1978), 41.

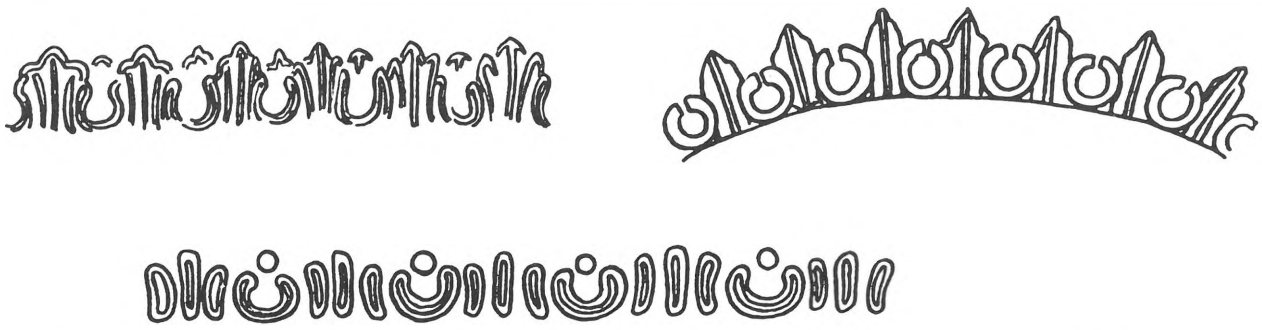


Schéma C. Le motif des feuilles de chêne: l'"icône de Šaliani," la plaque en ivoire du Xe siècle, l'icône de St. Théodore vainqueur du dragon (dessin: M. Beliaschvili)

aux figures des saints de la staurothèque svane, Bank cite les reliquaires tardifs consacrés à saint Démétrios que André Grabar date de la fin du XIIe siècle. A cette période, peuvent également être rapportés les signes qui caractérisent les images en repoussé de la staurothèque svane, et que Bank rattache aux oeuvres de ladite époque —la perte du modelé plastique des formes et le renforcement d'une sorte de "principe graphique." Avec cela, nous estimons que toutes les représentations de la face intérieure de la staurothèque svane ont été exécutées simultanément, et non point à différentes époques, comme le suppose Bank. En témoigne une orientation artistique commune à ces représentations, ainsi que la similitude dans le rendu des traits des visages. De plus, les médaillons "antérieurs" n'ont pas pu être incorporés plus tard, car ils sont exécutés dans le même plan que les images de Constantin et d'Hélène; il s'avère, de même, impossible que ce soient les médaillons qui aient été exécutés les premiers, et seulement après—les images essentielles. Et donc si les représentations des médaillons paraissent "plus anciennes," cela ne fait que trahir le recours aux anciens modèles. Cette tendance se révèle dans toutes les parties du riche décor de la staurothèque svane.

Le système d'ornementation en pierres, utilisé dans l'"icône de Šaliani," suit également les modèles antérieurs (Fig. 1). Et par le coloris discret, grâce à l'emploi de la cornaline au ton brun rayonnant doucement, cette partie de la staurothèque rappele le décor rendu dans une seule tonalité (bleue), d'une reliure de la Biblioteca Marciana, du début du XIIIe siècle.

Quant au motif des feuilles de chêne, largement répandu dans les oeuvres en repoussé et, particulièrement, dans les ivoires des Xe–XIe siècles, il acquiert, dans les encadrements de la staurothèque svane (notamment, de la plaque en émail et de la face intérieure), un caractère un peu différent. Ici, il est mou et aplati et rappelle le plus un motif analogue dans l'encadrement de l'icône en cuivre de saint Théodore vainqueur du dragon, datée du début du XIIIe siècle (Schéma C).

Les médaillons aux images des saints qui constituent le décor des parois latérales de la staurothèque suivent également les anciens modèles (Fig. 1). De telles images ornent non seulement les reliquaires, mais aussi les icônes et les patènes et sont, en général, stéréotypées. Et pourtant, une comparaison avec les demi-figures analogues dans les médaillons ornant l'icône byzantine de la Vierge du Čukuli[11] (début du XIe siècle), la patène de Halberstadt (X^e–XIe siècles) et la staurothèque de l'Ermitage (Fig. 6), montre que celles-là paraissent plus menues et exemptes d'importance, tant sur le plan plastique que spirituel, que les distingue des anciennes images. Les médaillons aux mi-figures de saints des parois latérales de la staurothèque svane sont réduits au rôle de médaillons décoratifs et sont perçus, liés indissolublement à ceux-ci, en tant que tout indivisible. La paroi latérale proprement dite est plus légère et déchargée (relativement, par exemple, aux parois latérales du reliquaire de Venise du Xe siècle, ou bien de la staurothèque de l'Ermitage), grâce à l'alternance des représentations figurées et ornementales et des cercles de liaison répétant l'ornement de rosaces des ivoires et, surtout, des coffrets en ivoire. Il s'avère difficile de situer les rosaces dans le temps. En revanche, on peut présenter un parallèle immédiat aux croix rectangulaires—le reliquaire byzantin de Donauwörth, conservé dans la crypte de l'église de la Sainte Croix (Souabe), du début du XIIIe siècle (Schéma D). Quant à l'exécution de la palmette "ailée" ornant la paroi latérale de l'"icône de Šaliani," elle doit suivre celle de la staurothèque de l'Ermitage, où cet élément décoratif, quoique aplati et géométrique, garde toujours la densité d'une feuille, mais ici, il est absolument linéaire et fragile et ne représente qu'un dessin, qu'un schéma. De manière graphique et schématique est conçu également un autre motif ornemental—une volute unique de fleurs pentapétales. Par le caractère de l'exécution cet ornement

[11] Čubinašvili, *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo* (comme dans n. 2), 225–234, pl. 136.

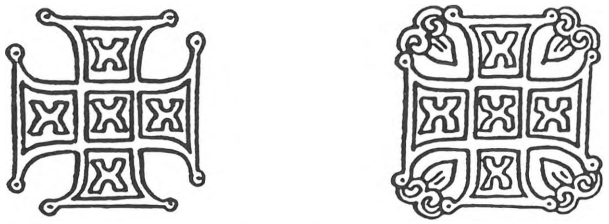


Schéma D. Les croix: à gauche, l'"icône de Šaliani"; à droite, le reliquaire de Donauwörth (dessin: M. Beliaschvili)

de l'"icône de Šaliani" doit suivre le motif analogue de la staurothèque de Philothéos (XIIe siècle).

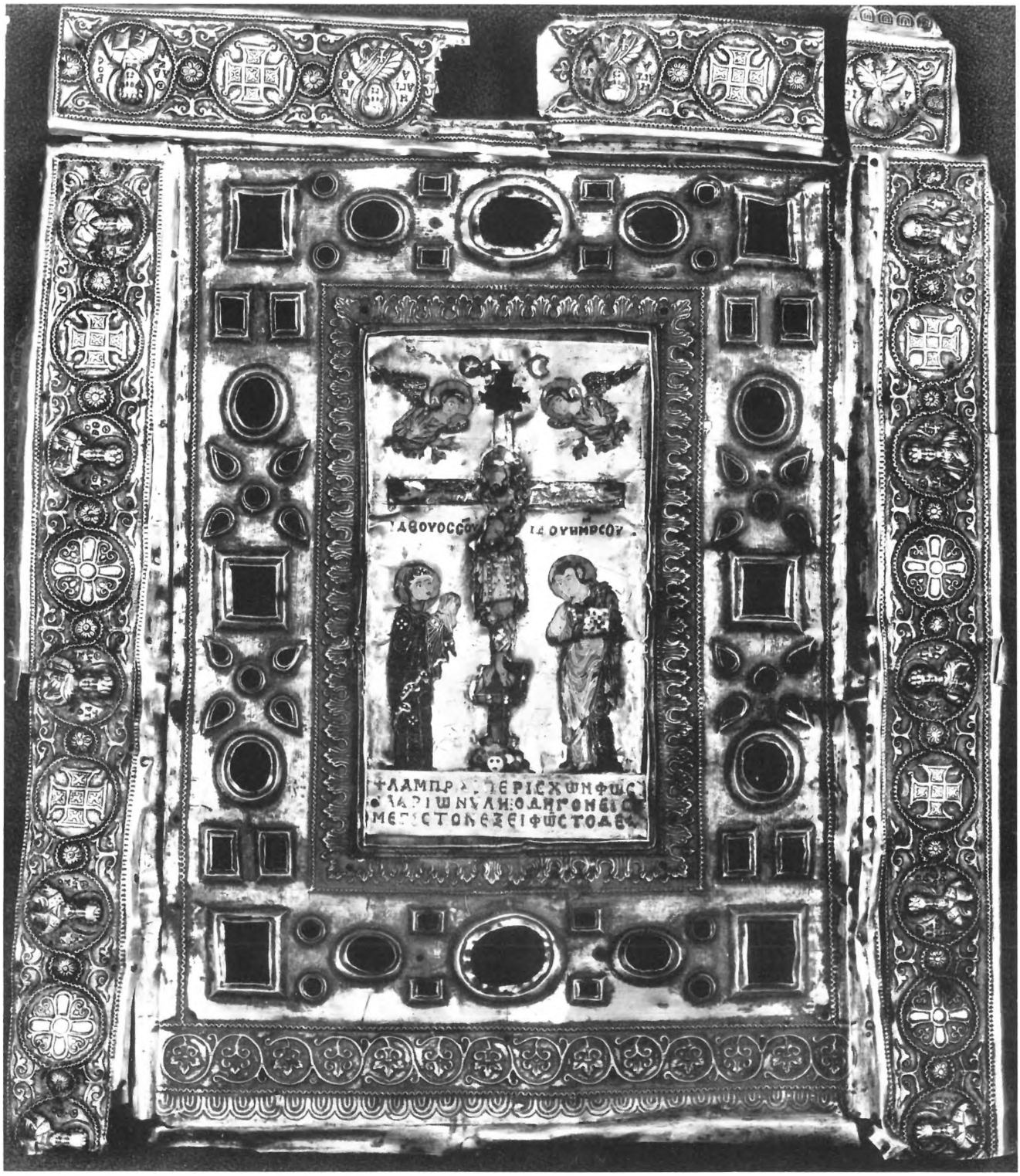
L'analyse artistique de toutes les parties de l'"icône de Šaliani" a permis d'en venir à la conclusion qu'elles furent exécutées toutes simultanément. C'est ce que supposaient également les autres chercheurs que se sont penchés sur cette oeuvre, et seule Bank a émis l'avis que ses parties isolées ont été exécutées à différentes périodes.[12] Les plus anciens éléments, selon Bank, doivent être l'ornement floral, les archanges en médaillons et, enfin, les parois latérales de la staurothèque; relativement anciens seraient les images de Constantin et d'Hélène. Plus haut, nous avons essayé de démontrer l'invraisemblance de l'assertion que les médaillons aux archanges et les images de Constantin et d'Hélène ont été exécutés à différentes époques. En ce qui concerne l'ornement floral, on peut, en se référant à Georgii Čubinašvili, étendre les limites de sa diffusion jusqu'au XIIIe siècle, et la manière de son exécution n'exclut pas la possibilité de le rapporter à une époque plus tardive, contrairement à l'opinion de Bank.[13] Mieux que cela, les éléments isolés, tel que les ornements floraux et de feuilles de chêne de la face antérieure, la rattachent, d'une part, au revers et, d'une autre, à la partie intérieure de la staurothèque. En outre, ils sont réunis par les principes généraux de la conception artistique des parties isolées du reliquaire, tels que l'éclectisme, la perte de l'intégrité plastique des masses, le caractère schématique, une certaine sécheresse, le renforcement du principe graphique et, en même temps, la subtilité et l'habileté professionnelle dans l'exécution—ainsi que par certains détails, comme la manière commune de traiter les visages, leur modelé, ce qui rend évidente leur exécution simultanée. Et si, même dans le style de l'exécution se fait sentir l'hétérogénéité des images isolées, celle-ci ne peut être expliquée que par le recours à des modèles différents.

Par sa conception générale, l'"icône de Šaliani" doit être mise en relation avec les oeuvres de la fin du XIIe–début du XIIIe siècle. Mais prenant en considération le fait que le schéma iconographique est plutôt des XIIIe–XIVe siècles, de même que certains parallèles, nous sommes enclins à la dater plutôt du début du XIIIe siècle. Cependant, la complexité de la datation de ladite oeuvre est aggravée, en plus, par l'influence évidente des modèles des Xe–XIe siècles. Par la maîtrise brillante de son exécution, par la splendeur et la richesse du décor l'"icône de Šaliani" s'avère être l'un des spécimens les plus solennels parmi les admirables staurothèques byzantines et appartient entièrement au nombre des merveilleuses oeuvres des arts mineurs médiévaux.

Institut G. Čubinašvili d'Histoire
de l'Art Géorgien,
Académie de Science de la Géorgie

[12] Bank, *Prikladnoe iskusstvo* (comme dans n. 10), 41.

[13] Bank trouve que ce motif fut particulièrement répandu aux XIe–XIIe siècles: Bank, "Vizantiiskie serebrianye izdeliia" (comme dans n. 1), 220; et selon l'avis de G. Čubinašvili, il serait également répandu aux XIIe–XIIIe siècles: Čubinašvili, *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo* (comme dans n. 2), 544.



1. Svanéti, Musée d'Histoire et d'Ethnographie, l'"icône de Šaliani," vue d'ensemble

2. L'"icône de Šaliani" (détail de la Fig. 1). La plaque en émail du Crucifiement

3. L'"icône de Šaliani" (détail de la Fig. 1). La partie intérieure de la staurothèque

4. L'"icône de Šaliani" (détail de la Fig. 1). Le revers de la staurothèque

5. Venise, trésor de Saint-Marc, staurothèque. Plaque en émail du Crucifiement

6. Saint-Pétersbourg, Ermitage, staurothèque

Nikodim Pavlovich Kondakov: The First Byzantine Art Historian in Russia

W. Eugene Kleinbauer

In a number of his studies, Kurt Weitzmann pays tribute to Nikodim Pavlovich Kondakov (Fig. 1) as the founder of Byzantine art history in Russia and acknowledges his debt to his scholarship. The following observations are offered as a sketch of the professional career of the Russian pioneer at Moscow, Odessa, St. Petersburg, and Prague.

Nikodim Pavlovich Kondakov (1844–1925),[1] born at Khalani in the province of Kursk, the son of the steward of the estates of the Trubetskoi princes, was taken while still an infant to Moscow, where he received his primary and secondary education. In 1861 he enrolled in the department of history and philology at Moscow University, where K. K. Gerts (1820–1883) taught him the history of ancient art and Fedor Ivanovich Buslaev (1818–1897), Russian literature and archaeology. Kondakov was influenced less by Gerts than by Buslaev, who in his interdisciplinary course on Russian folk literature included discussions of the symbolism and mythology of early Russian art.[2] Kondakov's studies led him to take a serious interest in archaeology and Russian and Byzantine art, and he soon decided to try to establish art history as a discipline separate from Russian literature, history, and philology. This was the period of Czar Alexander II's reforms, a period of intellectual vitality and creative endeavors in the czarist nation.

Upon graduation from Moscow University in 1865, Kondakov became an instructor of Russian literature at the military school of Czar Alexander and of Russian history and archaeology at the school of art, sculpture, and architecture at Moscow. In 1866 he published his first three papers.[3] The first was composed of reviews of the handbook of Early Christian and Carolingian architecture by the German architect Heinrich Hübsch (1793–1863) and the study of Christian basilicas by Oskar Mothes (1828–1903). The second paper dealt with Félix Kanitz's studies on Serbian art, and the third, with the Ruthwell cross in Northumbria. The next year Kondakov studied classical archaeology and Italian art at the museums at Berlin, Munich, and Dresden and was elected a corresponding member of the Moscow Archaeological Society.[4] The following year, under the presidency of Count Aleksi Sergeevich Uvarov (1828–1884), the first Russian archaeological congress convened in Moscow, and Kondakov was a participant.

In 1871 Kondakov first occupied the chair of the history and theory of art at the University "of the New Russia" at Odessa, a post he held until 1887. During his tenure at Odessa he pursued his scholarly interests in classical archaeology, the arts of the nomads from the second to the tenth centuries, especially in south Russia and eastern Europe, as well as Byzantine art and architecture, and he organized a number of field trips to foreign lands to investigate Byzantine monuments firsthand.

In 1873 he defended his "master's" thesis on the topic of the Harpy Monument of Xanthus in Lycia.[5]

[1] For appraisals of the career of Kondakov, see G. V. Vernadskii (Vernadsky), "Nikodim Pavlovich Kondakov," in *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov. Archéologie, histoire de l'art, études byzantines* (Prague 1926), ix–xxxiii; idem, *Russian Historiography*, ed. S. Pushkarev, trans. N. Lupinin (Belmont 1978), 453–466 and passim; *N. P. Kondakov, 1844–1924* (Prague 1924); D. V. Ainalov, "Akademik N. P. Kondakov, kak istorik iskusstva i metodolog," *SemKond* 2 (1928), 311–321; V. N. Lazarev, *Nikodim Pavlovich Kondakov* (Moscow 1925); I. L. Kyzlasova, "Nachal'nyi etap v stanovlenii ikonograficheskogo metoda N. P. Kondakova," *VizVrem* 41 (1980), 221–233; idem, *Istoriia izucheniia vizantiiskogo i grevnerusskogo iskusstva v Rossii (F. I. Buslaev, N. P. Kondakov: metody, idei, teorii)* (Moscow 1985), 74–155. In this paper Russian titles have been transliterated using a modified system of modern orthography. I am grateful to my colleague Janet Kennedy for her considerable assistance in verifying the accuracy and consistency of my transliterations.

[2] F. I. Buslaev, *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva*, 2 vols. (St. Petersburg 1861). On Buslaev, see Kyzlasova, *Istoriia* (as in note 1), 27–73.

[3] Published in *Obshchestvo drevnerusskogo iskusstva, Sbornik na 1866 g.*, 4–19, 49–52, 60–62.

[4] According to Vernadskii, "Kondakov" (as in note 1), 455.

[5] *Pamiatnik garpii iz Maloi Azii i simvolika grecheskogo iskusstva* (Zapiski Imperatorskogo Novorossiiskogo Universiteta 12) (Odessa 1873).

His interest in the ancient antiquities being discovered in the Crimea and the Caucasus convinced him of the importance of ancient Greek art for understanding the sources of Byzantine art, a conviction that he never forgot. In 1874 he traveled to the third Russian archaeological congress, held at Kiev, and then went to Georgia to investigate its early church buildings, publishing a pioneering report on them in 1876.[6]

But the most important field trip of his career began in 1875. From March of that year to August of the following year, Kondakov traveled to Vienna, Paris, London, Rome, and Sicily, where he researched illuminated Greek manuscripts as well as terracottas, icons, murals, and ancient sculptures, especially in terms of how they shed light on the origins and development of Early Christian, Byzantine, and Russian art. While in Rome he met prominent Italian and French scholars, such as Giovanni de Rossi, Charles Bayet, Eugène Müntz, and Louis Duchesne, and in 1876 he even published a paper on the carved wooden doors of the church of Santa Sabina at Rome.[7] Dated by others to the twelfth or thirteenth century, the wooden doors were attributed by Kondakov to the fifth or sixth century on the basis of comparisons to carved sarcophagi. But the principal product of these researches abroad was his *History of Byzantine Art and Iconography According to the Miniatures of Greek Manuscripts*, a work that he submitted as his doctoral dissertation to Moscow University in 1876, the year in which it also appeared in print.[8]

In this epoch-making work, for which he is best remembered today, thanks to the authorized French edition that appeared a decade later,[9] Kondakov offered the first systematic investigation of illuminated Byzantine manuscripts from the fourth to the fifteenth century—the Vienna Genesis, the Paris Psalter (Bibl. Nat. gr. 139), the Joshua rotulus in the Vatican, the Menologion of Basil II, and the Octateuchs, among the 194 manuscripts he cited. At the time European scholars still classified manuscript illuminations as examples of the "industrial" or "minor" arts, but Kondakov fully realized the importance of the medium for understanding the development of Byzantine art generally. For his construction of the chronological development of the medium he used paleography and stylistic criticism as guideposts. Following political history, he conceived of a first "golden age" in the period before iconoclasm and a second golden age running from soon after iconoclasm to the beginning of the Fourth Crusade. His evaluation of illuminated manuscripts after about 1200 as degenerate was possibly based on provincial examples that he had studied, as Weitzmann has surmised.[10] Kondakov's *History* is both an iconographic and stylistic investigation which even includes a survey of monumental painting, all examples that he had personally studied. Among the new material in this work, for example, is a detailed examination of the Paris Psalter (gr. 139), identifying its miniatures as typologically classical and Byzantine, and dating it to the tenth century. According to Kondakov, the Paris Psalter and other manuscripts of the tenth century disclose "pseudo-classical tendencies of the imperial court," though he did not go so far as to advocate the concept of a Macedonian renaissance.[11] He asserted that Byzantine art adopted Greek antiquity as a basis, especially its mythological traditions, and gradually modified these sources over the centuries—at the time a fresh point of view that fell on deaf ears. His stylistic observations are also quite worthy of note. For example, to characterize the formal language of the Gospel book Paris gr. 74 and related works, he coined the phrase "le style mignon," an elegant and delicate figural style marking profusely illustrated books of the second golden age that he argued, interestingly, both originated during the reign of the emperor Constantine VII Porphyrogennitos and "bears the impress of monastic ideas and tendencies."[12] For his study the Imperial Russian Archaeological Society of St. Petersburg awarded Kondakov its gold medal as well as membership.

His keen interest in a fresh, serious, and scholarly approach to Greek manuscripts is also evidenced in his 1878 investigation of the Khludov Psalter in Moscow.[13] This study is owing in no small measure to Fedor Buslaev's book on Russian literature and art.[14] Discerning classical influence in the "realistic figures" of its miniatures, as had Buslaev, Kondakov dated the Psalter soon after the end of iconoclasm and attributed it to the Stoudios monastery at Constantinople. He also identified the manuscript as the earliest known example of a "marginal" Psalter, as opposed to an "aristocratic

[6] "Drevniaia arkhitektura Gruzii," *Trudy Moskovskogo Arkheologicheskogo Obshchestva* 6 (1876), 211–268.

[7] "Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome," *RA*, n.s., 33 (1877), 361–372. For letters Kondakov wrote to Fedor Buslaev from Rome, see Kyzlasova, *Istoriia* (as in note 1), 161–165.

[8] *Istoriia vizantiiskogo iskusstva i ikonografiia po miniatiuram grecheskikh rukopisei* (Zapiski Imperatorskogo Novorossiiskogo Universiteta 21) (Odessa 1876), 276 pp.

[9] *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, trans. [Konstantin] Travinskii, preface by A[nton] Springer, 2 vols. (Paris 1886–91). In 1970 this was reprinted by Burt Franklin in New York.

[10] K. Weitzmann, "The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance," *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler (Chicago 1971), 176; first published as *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance* (Cologne and Opladen 1963).

[11] *Histoire de l'art byzantin* (as in note 9), vol. II, 63.

[12] Ibid., vol. II, 137f. Probably independent of Kondakov's attempt to relate "le style mignon" to monasticism is C. Bayet, *L'art byzantin* (Paris [1883]), 166, who referred to the emerging monastic character of eleventh-century Byzantine manuscripts.

[13] "Miniatiury grecheskoi rukopisi psaltyri IX veka," *Trudy Moskovskogo Arkheologicheskogo Obshchestva* 7 (1878), 162–183.

[14] See note 2.

Psalter," a distinction first drawn by Buslaev. New was Kondakov's observation that the iconography of various individual scenes derived from particular biblical and New Testament subjects in works such as the sixth-century mosaics of Ravenna, the Rabbula Gospels, and the Vatican copy of Kosmas Indikopleustes.

Between 1880 and 1886 Kondakov made five voyages to the eastern Mediterranean (Turkey, Greece, Egypt, and Mount Sinai) to study firsthand Christian and Byzantine monuments in various media. In 1880 he went to Constantinople and investigated the Kariye Camii. Examining the iconography, style, and technique of its mosaics, Kondakov rejected the earlier attribution of the murals to Italian trecento artists and correctly identified them as Byzantine works, though he wrongly dated them in the period from the eleventh to the thirteenth century.[15]

Accompanied by J. X. Raoult, a professional photographer at Odessa, Kondakov undertook the arduous journey to Mount Sinai in 1881 with the objective of studying the apse mosaic in the church of St. Catherine and the Greek and Russian manuscripts in the library of the monastery. Questioning the observations by the Russian art historian Sergei Alekseevich Usov on the apse mosaic in the church that had been published in 1879,[16] Kondakov examined the mosaic without the benefit of a scaffold and thought that it dated to the seventh century, rather than to the reign of the Emperor Justinian, as Usov had claimed, and attributed the mosaic on the face of the triumphal arch of the church on stylistic grounds to a period later than that in the semidome of the apse. He also studied the wooden doors leading into the church of St. Catherine, which he believed were carved soon after the end of iconoclasm. Since he cited only a few icons, the great collection of icons at the site today must have been inaccessible to him. But he did study and photograph Greek and Russian illuminated manuscripts in the library of the monastery and included them among his findings, which were published the following year in Odessa.[17] This study became not only highly respected by Russian scholars but also the standard monograph on the monastery until Kurt Weitzmann and George Forsyth began to issue their publications on the site in the 1960s.

In 1884 the organizing committee of the sixth Russian archaeological congress, slated to meet at Odessa that fall under the presidency of Count Aleksi Uvarov, sent Kondakov to Constantinople for the purpose of investigating the city's mosques that had once been Byzantine church buildings. In his published study of 1886 Kondakov boldly claimed that these churches ranked in historical importance with those of Rome.[18] He also examined secular monuments, such as the great land walls and the Tekfur Saray. The Imperial Russian Archaeological Society awarded him a gold medal for the study.

In 1888 Kondakov accepted the offer of the prestigious chair of art history at the University of St. Petersburg. At that institution at the time were Vasilii Grigorevich Vasilievskii (1838–1899), Ernst Kunich (1814–1899), Baron Viktor Romanovich Rozen (1849–1908), and V. I. Lamanskii (1833–1914). Together these scholars made St. Petersburg the premier international center of Byzantine studies, surpassing even Vienna at the fin de siècle.[19]

Kondakov became "ordinary" professor at St. Petersburg in 1892, the year after he had been elected an associate member of the Imperial Academy of Sciences. His university students included Aleksi Andreevich Pavlovskii (b. 1856), Dmitrii Ainalov (1862–1939), Egor Kuz'mich Redin (1863–1908), Sergei Aleksandrovich Zhebelev (1867–1941), Boris Aleksandrovich Turaev (1868–1920), Iakov Ivanovich Smirnov (1869–1918), Boris Vladimirovich Farmakovskii (1870–1928), Mikhail Rostovtsev (1870–1952), Aleksandr Nikolayevich Shchukarev (1861–1900), G. F. Ceretelli (b. 1870), Petr Petrovich Pokryshkin (b. 1870), and Vladimir Konstantinovich Malmberg (1860–1921).

From 1888 to 1893 Kondakov also held an appointment as head keeper of the department of medieval and Renaissance art at the Hermitage. He prepared a guide to the collections of medieval and Renaissance objects in the Hermitage, which appeared in 1891.[20]

[15] "Mozaiki mecheti Kakhrie-Dzhamisi—Monē tēs Chōras—v Konstantinopole," *Istoriia vizantiiskogo iskusstva v ikonografii*, vol. II, *Mozaiki* (Odessa 1881).

[16] S. A. Usov, *Mozaiki v tserkvi preobrazheniia v monastyre sv. Ekateriny na Sinae* (Moscow 1879).

[17] *Puteshestvie na Sinai v 1881 godu: iz putevykh vpechatlenii: drevnosti Sinaiskogo monastyria*, text and album (Odessa 1882). Kondakov was the first to publish a number of Byzantine illuminated manuscripts at the monastery. Raoult's photographs of the mosaics did not print, so that when Kondakov returned to Odessa to draft his findings he had to rely on the same misleading lithograph by V. N. Polivanov as had Usov. Two decades later Kondakov issued another important study based on his Sinai trip: *Zoomorficheskie initsialy grecheskikh i glagolicheskikh rukopisei X-go–XI-go stol. v biblioteke sinaiiskogo monastyria* (Moscow 1903). In 1911 the Russian scholar Vladimir N. Beneshevich undertook an expedition to Mount Sinai and brought to Russia extensive materials, including photographs. Not an art historian himself, he asked Kondakov to prepare new observations on the mosaics in the church, and this work appeared later: *Monumenta Sinaitica Archaeologica et Paleographica*, fasc. 1 (Leningrad 1925). Beneshevich, however, published "Sur la date de la mosaïque de la Transfiguration au Mont Sinaï," *Byzantion* 1 (1924), 145–172.

[18] *Vizantiiskie tserkvi i pamiatniki Konstantinopolia* (Odessa 1886). In his article "Drevnosti Konstantinopolia," *Nov'* 1885, no. 16, 470–486, Kondakov compared the architecture of medieval Byzantium with that of late nineteenth-century Constantinople, with reference to Hagia Sophia and *ekphraseis* of the Blachernae.

[19] Around 1900 Franz Wickhoff and Alois Riegl were teaching at the University of Vienna, but they were not Byzantinists. Josef Strzygowski was then teaching at the University of Graz and did not join the faculty at Vienna until 1909.

[20] See the account of this publication in Vernadskii, "Kondakov" (as in note 1), xviii–xix.

His university and museum positions notwithstanding, Kondakov continued to undertake field trips, followed by significant publications. He thus continued to come into contact with original works of art, many of them previously unpublished, which he discussed and illustrated with photographs rather than lithographs. In 1888 he journeyed to Mount Athos, where he studied and photographed objects in a number of monasteries.[21] In 1889 he returned to Georgia and, with the epigrapher Dmitrii Zakharovich Bakradze (1826–1890), published a description of ancient monuments in some of its churches and monasteries.[22] Among the objects that especially attracted his attention on this journey were Georgian icons decorated with Byzantine enamels. In 1891 he went to Syria and Palestine, the first scientific expedition to that region sponsored by the Imperial Orthodox Palestinian Society (Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obshchestvo).[23] In 1892 he published the Byzantine enamels in the major collection of Aleksandr Viktorovich Zvenigorodskoi (1839–1903), a work that immediately became internationally known through its Russian, French, and German editions.[24] Another publication resulting from his museum work treated Russian hoards of the period of the grand princes.[25]

With Count Ivan Ivanovich Tolstoi (1858–1910), the eminent numismatist, and the art historian Vladimir Vasilevich Stasov (1824–1906), Kondakov began to collaborate in St. Petersburg on a major study of ancient and medieval Russian antiquities that appeared in fascicles from 1889 to 1899.[26] This team project aimed to collect, describe, and illustrate the ancient and medieval buildings and objects in Russia. With the assistance of Salomon Reinach (1858–1937), the well-known French historian of ancient art, the first three volumes of this work appeared in French translation in 1891 and dealt with objects of the ancient and migration periods.[27] The other fascicles appeared only in Russian: the fourth (1895) treated Christian monuments of the Crimea, Kiev, and the Caucasus; the fifth (1897), antiquities from the barrows and hoards of the pre-Mongol period; and the sixth (1899), the medieval monuments of Vladimir, Novgorod, and Pskov.

In 1890 Kondakov began to study native Russian icon production at the villages in the province of Vladimir. He organized iconographic schools with workshops in the villages where icons were painted, made efforts to preserve these schools and their artistic traditions, and proposed the organization of exhibitions and the creation of museums to preserve these locally produced objects. In 1901 the czar appointed Kondakov director of a committee for the trusteeship of Russian painting. Part of the task of this group was the publication of early examples of Russian painting as well as guides to old Russian painting. Meanwhile, Kondakov had seen the need for a new publication of the *Hermeneia* of Mount Athos and had hoped to publish it in three volumes containing the Greek text, a French translation, and a commentary. After the first fascicle of this edition appeared the patron died and the project collapsed.[28] These activities mark the beginning of Kondakov's serious research on Russian icons, and this became a major new focus of his subsequent scholarly endeavors.

As president of the Russian Academy of Sciences, the grand duke Konstantin Konstantinovich put Kondakov in charge of a team of scholars to conduct fieldwork in Macedonia. Departing in 1898, the Russian team included the Slavicist P. A. Lavrov (1856–1929), the historian Pavel Nikolaevich Miliukov (1859–1943), the architectural historian Petr Petrovich Pokryshkin, and the painter and photographer Daniil Karpovich Krainev (1872–1949). This was an ethnographic, historical, and archaeological mission covering a wide area. The team recorded the costumes of the Slavs of Macedonia as well as Byzantine church buildings and furnishings at Thessalonike and Serres. With a military escort provided by Ottoman authorities the team studied monuments at Skopje, Nerezi, Ohrid, Prizren, Gračanica, and Peć. Under the auspices of the Russian Imperial Academy of Sciences the results of this fieldwork were published with over two hundred photographs in 1909.[29]

[21] *Pamiatniki khristianskogo iskusstva na Afone* (St. Petersburg 1902).

[22] *Opis' pamiatnikov drevnosti v nekotorykh khramakh i monastyriakh Gruzii* (St. Petersburg 1890).

[23] *Arkheologicheskoe puteshestvie po Sirii i Palestine* (St. Petersburg 1904). Some of the questions he investigated in this book he pursued further in "Ierusalim Khristianskii," *Pravoslavnaia Bogoslovskaia Entsiklopediia* 6 (1905), 483–570.

[24] *Istoriia i pamiakatniki vizantiiskoi emali (Vizantiiskie emali. Sobranie A. V. Zvenigorodskogo)* (St. Petersburg 1892); *Histoire et monuments des émaux byzantins (Emaux byzantins. Collection Zwénigorodskoï)* (Frankfurt am Main 1892); *Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails (Byzantinische Zellen-Emails. Sammlung A. W. Swenigorodskoi)* (Frankfurt am Main 1892). The Imperial Russian Archaeological Society awarded Kondakov another gold medal for this work.

[25] *Russkie klady: Issledovanie drevnostei velikokniazheskogo perioda* (St. Petersburg 1896).

[26] *Russkie drevnosti v pamiatnikakh iskusstva*, 6 vols. (St. Petersburg 1889–99). Tolstoi's name appears as the first author. On Stasov, see Vernadsky, *Historiography* (as in note 1), 473–476.

[27] *Les antiquités de la Russie méridionale*, 3 vols. (Paris 1891). In the French edition Kondakov's name appears first.

[28] Dionysios of Fourna, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐκ χειρογράφων τοῦ 18 αἰώνος, ed. G. T. Tchelitschev (St. Petersburg 1900). Later Athanasios Papadopoulos-Kerameus published his edition of the whole *Hermeneia* (St. Petersburg 1909), now the standard edition.

[29] *Makedoniia. Arkheologicheskoe puteshestvie* (St. Petersburg 1909). Especially valuable for Byzantine monuments is the account of Thessalonike (pp. 70–147). Miliukov published a separate account of his findings: "Khristianskie drevnosti zapadnoi Makedonii," *IRAIK* 4 (1899), 21–151; as did Pokryshkin: *Pravoslavnaia tserkovnaia arkhitektura XII–XVIII stol. v nyneshnem Serbskom korolevstvie* (St. Petersburg 1906), an early attempt to offer a general survey of medieval Serbian church buildings. Krainev taught in the Art College in Odessa.

Kondakov's journeys to Athos, Macedonia, and Georgia intensified his interest in icon painting. Three iconographic studies based on icons that appeared in the next dozen years stand out as contributions of enduring value. His *Iconography of Our Lord and Savior, Jesus Christ* (1905) treated the iconographic theme in various media.[30] In a study of 1910, he examined the iconography of the Virgin Mary in Byzantium, western Europe, and Russia, leading him to believe that many old and revered Russian icons of her had been derived from "Graeco-Italian" panels of the fourteenth and fifteenth centuries.[31] Within a few years he issued his more important two-volume *Iconography of the Mother of God*, dealing with the theme from its origins to the thirteenth century.[32] In this study, as in his others, Kondakov did not distinguish what today are identified as national schools (e.g., Byzantine, Serbian, and Russian), using the term "Byzantine" to cover them all.

Kondakov left Iakov Smirnov, his favorite student, at his chair at the University of St. Petersburg to prepare for a professorship, and he and the whole department looked upon Smirnov as his successor. But when Kondakov retired in 1897, he was succeeded by A. V. Prakov (1846–1916).[33]

In 1918 Kondakov left Petrograd and returned to Odessa, where he taught a course on Russian icons. The next year he left Russia, never to return, and went to Sofia in Bulgaria, where for two years he taught at the university and was elected to membership in the Bulgarian Academy of Sciences. After receiving an invitation to teach at the Charles University in Prague, he left Sofia in 1922 for Prague, where for five and a half semesters he lectured in Russian to Russian émigrés and Czechs, giving university seminars and conducting at-home private seminars (*privatissimia*).[34]

In Prague he completed his celebrated work on Russian icons, *Russkaia ikona*. This book was based on the great icon collection in the Russian Museum founded in 1898 at St. Petersburg, formerly the Museum of Czar Alexander III,[35] which had recently doubled its holdings to more than 3,500 examples by the acquisition of the collection of Kondakov's friend Nikolai Petrovich Likhachev (1862–1935). Likhachev owned an impressive collection of Greek and especially Russian icons, on which he began to conduct extensive research in the 1890s. He first published part of his collection in an album entitled *Materials on the History of Russian Icon Painting*, and a few years later, after continuing research, including work on Byzantine lead seals, released his book *The Historical Significance of the Graeco-Italian School of Icon Painting*.[36] In the latter he not only made valuable observations on iconographic types but also posited that the so-called Graeco-Italian school of painting had exerted an appreciable influence on Russian icon painting. Like Likhachev, Kondakov supported what might be termed the westernizing theory of Russian art, seeing in the fresh start it made in the fourteenth century the strong influence of trecento Italy. This theory raised serious objections by Russian scholars in Moscow, who were disposed to credit Russian icon painting rather to the impact of a Constantinopolitan revival under the Palaiologoi.[37]

In the 1920s Kondakov realized that the question was more complex than had been realized and set forth his modified ideas in his *Russkaia ikona*.[38] Yet on the presumed influence of Italy he stuck to his guns, still upholding the "Western hypothesis." In the fourteen chapters of this four-volume work he described the religious use of Russian icons, their technique, and Byzantine iconographic sources, and discussed examples of Russian icons from Kievan Rus' to sixteenth-century Moscow. This work exerted an impact on the scholarship of and general interest in Russian icons in Europe as well as Russia, for it was translated into French and appeared in an English translation abridged from the Russian edition and prepared by Ellis Hovell Minns (1874–1953).[39]

N. M. Beliaev (died 1930), one of Kondakov's students, compiled the notes he took at his teacher's lectures at Prague and edited them for publication.[40] In this book Kondakov offered an insight into his methodology. He is quoted as saying that "in contemporary literature the history of art is usually defined as the

[30] *Ikonografiia gospoda boga i spasa nashego Iisusa Khrista* (St. Petersburg 1905).

[31] *Ikonografiia Bogomateri: Sviazi grecheskoi i russkoi ikonopisi s Ital'ianskoi zhivopis'iu rannego vozrozhdeniia* (St. Petersburg 1910).

[32] *Ikonografiia Bogomateri*, 2 vols. (St. Petersburg 1914–15).

[33] For Smirnov as Kondakov's anticipated successor, see Vernadsky, *Historiography* (as in note 1), 463.

[34] Vernadsky, *Historiography* (as in note 1), 456, provides a list of Kondakov's students and disciples at Prague.

[35] For the Russian Museum, see V. A. Soloukhin, *Pisma iz Russkogo muzeia* (Moscow 1967).

[36] N. P. Likhachev, *Materialy dlia istorii russkogo ikonopisaniia*, 2 vols. (St. Petersburg 1906–08). This appeared in French as *Matériaux pour l'histoire de l'ikonographie russe*, 2 vols. (Paris 1906–08). For his later book, see *Istoricheskoe znachenie italo-grecheskoi ikonopisi* (St. Petersburg 1911).

[37] For a criticism attempting to discredit Kondakov's and Likhachev's theory on the basis of more recent research, see V. N. Lazarev, "K voprosu o 'grecheskoi manere' v italo-grecheskoi i italo-kritskoi shkolach zhivopisi. Protiv falsifikacii istorii pozdnei vizantiiskoi zhivopisi," *Ezhegodnik Instituta Istorii Iskusstva SSR, 1952. Zhivopis'. Arkhitektura* (Moscow 1952), 152–200.

[38] N. P. Kondakov, *Russkaia ikona*, 4 vols. (Prague 1928–33). This appeared in French translation as *L'icône russe*, 4 vols. (Prague 1928–33). Both were published by the Seminarium Kondakovianum.

[39] *The Russian Icon* (Oxford 1927).

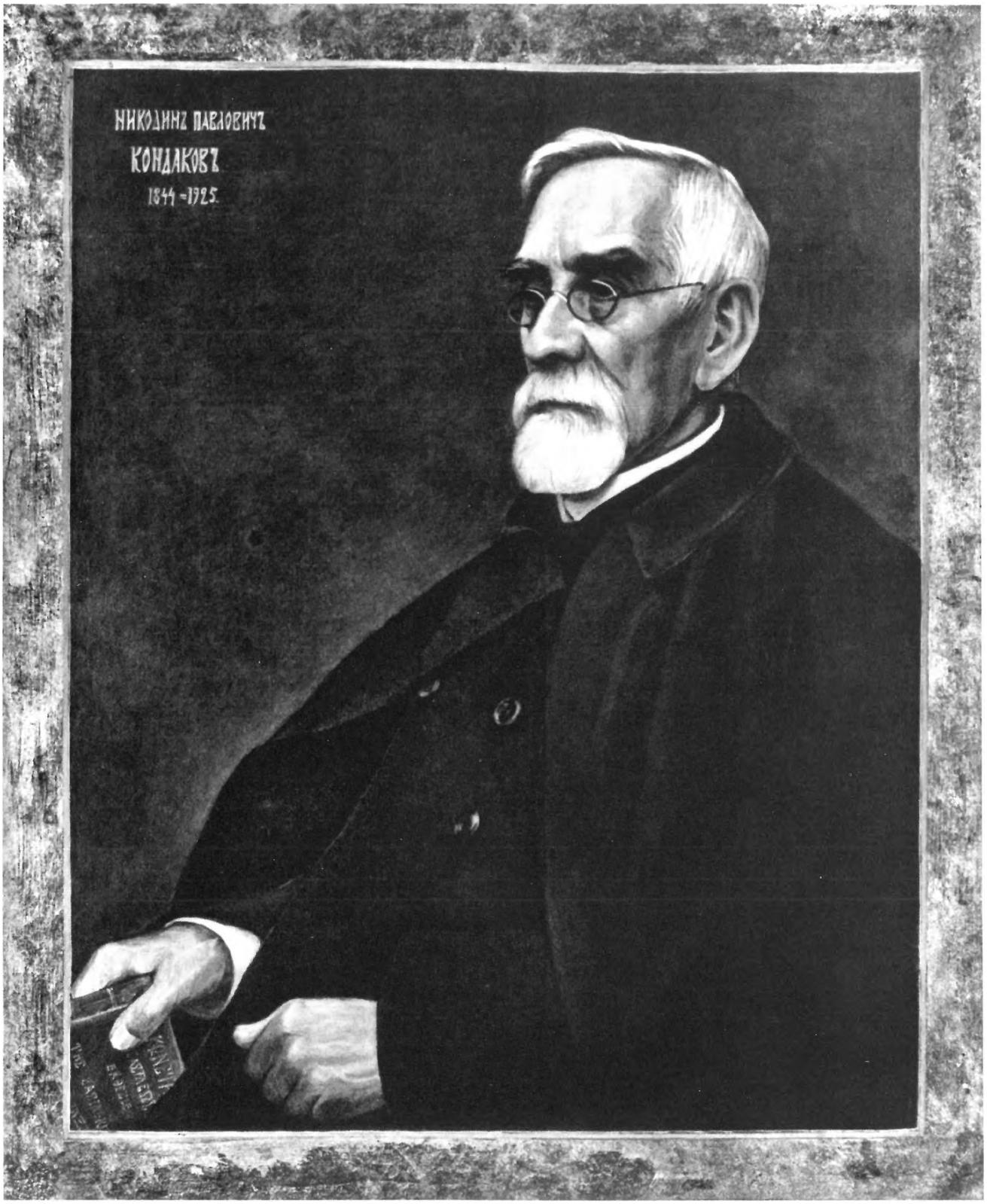
[40] *Ocherki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kul'tury* (Prague 1929). The six chapters of this volume cover antiquities of the Eastern nomads in south Russia, the art of the medieval barbarians in Europe, Bulgarian antiquities, the "savage" style in medieval art, Byzantine garments, and Byzantine and Eastern medieval fabrics.

history of the art form. The latter is taken in the broad sense of the historical development of the forms of architecture, sculpture, and art in all applied arts. . . . The historian of art is thus obliged to denote briefly the content of a given monument but does not have the obligation or need to enter into an historical analysis of this content."[41] Although Kondakov took an iconographic approach, he did not interpret the content of an art work in terms of its symbolic and cultural context. The latter methodology, iconology, only emerged in art-historical thought—with Aby Warburg and Erwin Panofsky at Hamburg—in the decade that Kondakov died in Prague.

[41] Kondakov, *Ocherki* (as in note 40), 1.

In 1926 the Seminarium Kondakovianum was founded in Prague to honor the great Russian scholar. It published the *Seminarium Kondakovianum* (*Annales de l'Institut Kondakov*) from 1927 to 1938. In 1938 this institute was transferred to Belgrade, where it was renamed the Institut imeni N. P. Kondakova. In 1941 its headquarters were destroyed in a German bombardment, with the loss of some of its most staunch collaborators.

Indiana University



1. Nikodim Pavlovich Kondakov, ca. 1925. Painting by N. G. Iashvil'

Ancient Spolia in the Great Palace of Constantinople

CYRIL MANGO

THE "Macedonian renaissance," to whose elucidation Kurt Weitzmann devoted a good part of his long scholarly career, has left its most obvious imprint in the realm of the minor arts. It is not surprising, therefore, that the greater part of the relevant discussion should have been focused on illuminated manuscripts and ivory carvings. In surviving monumental painting the impact of the renaissance is much less evident,[1] and in architecture it is almost invisible. As far as I know, no attempt was made in ninth- or tenth-century Byzantium to revive the lost art of statuary, even on a small scale.

Under the heading of architecture there is, however, one domain in which the antiquarian taste of the period has left its mark, namely the reuse of ancient spolia. A bibliography on the topic of *Spoliennutzung*[2] already exists, and before we proceed any further it may be useful to draw a few distinctions. We are not interested here in the recutting of ancient pieces in such a manner as to obliterate their original decoration. Nor are we concerned with the reuse of old marble elements qua marble, a reuse motivated by the fact that exotic marbles were no longer quarried in the Middle Ages but continued to be greatly prized. What interests us is the salvage and display of spolia for the sake of their original decoration, a practice that implies an awareness of their inherent value as antiques.

A useful example is provided by the church of Constantine Lips (Fenari Isa Camii), dedicated in 907. This church had a particularly elaborate carved decoration executed in a distinctive style at the time of its construction. The white marble used for this purpose was, at least in part, removed from the ancient cemetery of Cyzicus and was recut so as to leave no visible trace of its former function. The four columns that carried the dome were probably reused, but we have no knowledge of them because they were taken away by the Turks a long time ago. The Byzantine builder was also able to lay his hands on two pairs of fifth-century pier capitals decorated with fine-toothed acanthus. He had them sawn in half and repaired and mounted them at the top of the eight pilaster responds of the main square of the nave.[3] In other words, the eight half-capitals were given the status of "relics" without regard to their stylistic clash with the surrounding tenth-century ornament. An assortment of broken statuettes of the Late Antique or Early Byzantine period was also found in the church, some of them showing traces of repair.[4] They were all out of context so that their secondary function could not be determined.

It can be demonstrated from literary sources that spolia were widely utilized in the Great Palace in the ninth and tenth centuries. Theophilos, for example, transferred to the hall called Lausiakos the coffered ceiling from the mansion of the usurper Basiliskos (Augustus 475–476).[5] The porphyry fountain entwined by serpents, which Basil I placed in front of the Nea Ekklesia,[6] must have been Late Antique as were probably also the columns of onyx decorated with an inhabited vine scroll, which the same emperor erected in the Kainourgion.[7] When he had laid out the new polo ground (Tzykanisterion) in the palace, Basil transferred to it old bronze doors that had stood in Constantine's Forum[8] and may also have moved thither a statue of Perseus and

[1] For a rare exception, see A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (DOS 22) (Washington, D.C. 1986).

[2] See, among others, F. W. Deichmann, *Die Spolien in der spätantiken Architektur*, SBMünch (1975), Heft 6; W. Müller-Wiener, "Spoliennutzung in Istanbul," in *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift für Kurt Bittel* (Mainz 1983), 369–382; B. Brenk, "Spolia from Constantine to Charlemagne," *DOP* 41 (1987), 103–109.

[3] C. Mango and E. J. W. Hawkins, "The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul," *DOP* 18 (1964), 303–304, figs. 4–7.

[4] Th. Macridy, "The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul," *DOP* 18 (1964), 262, fig. 30; C. Mango and E. J. W. Hawkins, "Additional Finds at Fenari Isa Camii, Istanbul," *DOP* 22 (1968), 178, figs. 4–9.

[5] Theophanes Continuatus III.44: Bonn ed., 147.

[6] Ibid., 327.

[7] Ibid., 332.

[8] *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, ed. T. Preger, vol. II (Leipzig 1907), 279–280.

Andromeda that had previously graced the baths of Constantianae.[9] Constantine VII embellished the harbor of Boukoleon with statues (ζῳδίοις) that he had collected from different places,[10] and erected what must have been a Late Antique porphyry basin in front of his bedchamber.[11] I am setting aside the antique decor of the bath of Leo VI, which has received sufficient attention elsewhere.[12]

The testimony of the sources can be corroborated by actual remains, which have not been placed in their proper context because neither their situation in the palace nor their chronology has been satisfactorily ascertained. To do so we shall have to enter into some detail. The spolia I have in mind are (or were) embedded in what may be termed the maritime facade of the palace, which once overlooked the harbor of Boukoleon, the same that is said to have been decorated with statues by Constantine VII. This is, practically, the only portion of the palace complex that is represented by some standing ruins, but they have suffered a good deal, first as a result of the construction of the railway in 1871 and, more recently, of the coastal motorway. Starting a little over 100 meters east of the church of Sts. Sergios and Bakchos we meet, first, a projecting tower, commonly known as the "Tower of Belisarius," now, alas, destroyed (Fig. 1). From this point the seawall bent inward (i.e., north) along 68 meters, then turned nearly at a right angle and extended 150 meters from west to east. A second corner is represented by what was once a monumental staircase, its huge arched openings now blocked up (Fig. 2). Here the wall goes in 32 meters and turns, again at a right angle, running beneath a fenestrated loggia, traditionally called the "House of Justinian," to the old lighthouse tower (a distance of about 85 meters) and farther east (Fig. 3).

Alexander van Millingen was the first to have demonstrated that the "angle of 68 meters," once pierced on its west side by a gate, called by the Turks Çatladīkapī (the Cracked Gate), marked the location of the famous harbor of Boukoleon.[13] He did so by citing the report of the Venetian envoy Pietro Zen (1532), who described with great accuracy a larger than life statue representing a lion attacking a bull. This statue, placed upon two columns, stood on the seashore, outside Çatladīkapī, "beneath the three ancient windows which have a lion at each end" (of these more later). The same statue is referred to by both Zonaras[14] and Anna Komnene[15] as being at the harbor of Boukoleon and, indeed, as allegedly providing the etymology of its name (βοῦς καὶ λέων). So far so good. That did not, however, solve a further problem, namely that of the identity of the palatine buildings that overlooked the harbor, the "two imperial villas," as Millingen called them, one being at the "angle of 68 meters," the other (i.e., the "House of Justinian") at that of 32 meters. Millingen himself came to the conclusion that one or the other of these "villas," if not both of them, was the Palace of Hormisdas, which Justinian inhabited before his accession to the throne, i.e., in 518–527. Later scholars, however, have hesitated to adopt this solution. Jean Ebersolt, in his monograph on the Great Palace,[16] did his best to avoid the problem, while marking on his plan the House of Justinian (without quotation marks) and, in dotted outline, the "Palais du Boucoléon," whose nature remained unspecified. Pretty much the same expedient was adopted on A. Vogt's reconstructed plan,[17] which features Justinian's House and, to the left of it, an unidentified building. Some of the confusion surrounding the Boukoleon was cleared by Rodolphe Guilland, who argued, *inter alia*, that the harbor of that name stood in direct contact with the imperial apartments, i.e., the core of the Great Palace itself.[18] Guilland was, I believe, very nearly right in his reading of the textual evidence but took no account whatever of the physical remains, which must now claim our attention.

Let us start with the "angle of 68 meters." Its most striking feature is that the long stretch of wall on the palace side is of double thickness. There is an earlier, inner wall, built entirely of ashlar up to a given height, and an added, outer wall consisting in part of alternating bands of brick and squared stones. At ground level the outer wall forms an arcade, whose west termination is still preserved and may be seen by climbing down the railway embankment into the back yard of a private

[9] Ibid., 195.12 (the text is not altogether clear).

[10] Theophanes Continuatus VI.15: Bonn ed., 447.

[11] Ibid. VI.24: Bonn ed., 451. In my *The Art of the Byzantine Empire* (Englewood Cliffs, N.J. 1972), 208, I did my best to translate this passage as it is printed. I wonder, however, whether "Καὶ πορφυρᾶν φυλακὴν ἔμπροσθεν τοῦ κοιτῶνος αὐτοῦ ἐδείματο," etc. should not be emended to "πορφυρᾶν φιάλην."

[12] See P. Magdalino, "The Bath of Leo the Wise," in *Maistor: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for R. Browning*, ed. A. Moffatt (Canberra 1984), 225–240; idem, "The Bath of Leo the Wise and the 'Macedonian Renaissance' Revisited," *DOP* 42 (1988), 97–118. For my interpretation of the evidence, which differs somewhat from Dr. Magdalino's, see "The Palace of Marina, the Poet Palladas and the Bath of Leo VI," in Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν M. Χατζηδάκη, vol. I (Athens 1991), 321–330.

[13] *Byzantine Constantinople. The Walls of the City and Adjoining Historical Sites* (London 1899), 269ff.

[14] XVI.28.

[15] Ed. B. Leib, vol. I (Paris 1937), 105–106.

[16] *Le Grand Palais de Constantinople* (Paris 1910). In his *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant* (Paris 1918), 18, Ebersolt expressed doubt that the "House of Justinian" in its present state could be identified with the Palace of Hormisdas.

[17] Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des cérémonies*, vol. I, *Commentaire* (Paris 1935), *ad finem*.

[18] R. Guilland, "Les palais du Boukoléon," *BSl* 11 (1950), 61–71; idem, "Le port palatin du Boukoléon," *BSl* 11 (1950), 187–206; idem, "Études sur le palais du Boukoléon," *BSl* 12 (1951), 210–237; idem, "Le palais du Boukoléon. L'assassinat de Nicéphore II Phokas," *BSl* 13 (1952), 101–136.

house (Fig. 4). The wall of phase 1 turns south to meet the "Tower of Belisarius." At present only the north end of this wall survives and consists entirely of stone blocks, as did the entire stretch down to and including the "Tower of Belisarius" (Fig. 1). It is difficult to determine whether the gate called Çatladīkapī, which opened through this single stretch of wall and was destroyed in 1871, was of Byzantine or Turkish origin.

If we now follow the double-thickness wall in an easterly direction, we reach the Maritime Gate (Fig. 5). Its first phase was built of marble blocks as was also its arch, whose springing is still visible. The use of marble underlines the importance of the gate, but it should be noted that the blocks, mostly very long ones, are themselves reused. They appear to have been originally parts of pilasters whose top or bottom molding was chiseled off. The gate was discovered by Mamboury in 1919 underneath a stately fig tree. His excavation brought to light a fragmentary inscribed block mentioning an emperor named Constantine, who was rather hastily identified, with the concurrence of Hans Lietzmann, as Constantine the Great, thus leading to the supposition that phase 1 of the gate was Constantinian.[19] The inscribed block was considered to have been part of the lintel of the gate and was reerected in that position after it had been completed in cement on either side. Its original part was later transferred to the Istanbul Archaeological Museum (Fig. 6).

In its second, i.e., thickened phase the Maritime Gate was given a wider opening (4 meters as against 2.70 in phase 1) and was built up on either side with an assortment of carved spolia, namely four courses of acanthus cornice on the left, piled one on top of the other (Fig. 7), and two courses of an upright leaf cornice on the right, the upper one bearing a monogram of Justinian in a medallion (Fig. 8). This accumulation of spolia may strike us as inelegant, but was evidently intended to add a measure of dignity to the Maritime Gate.

The appearance of the 150-meter stretch of wall before its partial destruction in 1871 has been known thanks to two old drawings, one published by the French ambassador Choiseul-Gouffier (Fig. 9),[20] the other drawn by a Mrs. Mary Walker (Fig. 10).[21] Choiseul-Gouffier's engraving shows, of course, the wall in its second phase. In the lower right corner may be seen the blocked-up opening of the Maritime Gate. To the left of it and on a higher level is a curious ensemble (the same as was described by Pietro Zen and other travelers)[22] consisting of three "windows" separated by pilasters, the central "window" being topped by a gable, the two lateral ones by round arches. On either side, placed on a projecting cornice, was the statue of a seated lion. To the left of this ensemble was a tall, walled-up arcade of seven bays, some, if not all of them carried on columns. What appears to have been a third lion was incongruously inserted near the top of the arch on the extreme left. Mary Walker's sketch (Fig. 10) is dated 1871 and was drawn while the wall was being demolished. One may note the reentrant angle of masonry to the left of the ensemble, which would seem to indicate an interior wall behind the facade. Two lions were salvaged at the time and are now in the Istanbul Archaeological Museum.[23]

In addition to the two drawings already discussed, I know of three others. Two of these drawings are by Charles Texier (made in the years 1833–1835) and have been previously published by me (Figs. 11 and 12);[24] the third and best, now in the Benaki Museum, Athens, is by Thomas Hope (Fig. 13) and appears to have been made in the 1790s.[25] They enable us to see that the two lateral "windows" were not really windows at all: they were false marble doors, of which there is a pair in the south gallery of Hagia Sophia (Fig. 14) and another pair in the Kariye Camii.[26] The central panel may have been a real window frame. Above it was a length of rinceau frieze. In other words, what we have here is a "collage" of spolia, most of them, it would seem, of the Early Byzantine period. I am not sure what to make of the stepped area of fill underneath the ensemble: whether it marked an earlier opening in the wall or the traces left by further pieces of placage that had fallen down.

Proceeding east from the Maritime Gate we meet the monumental corner staircase, which led up from the harbor quay to the level of the palace buildings placed upon the seaward walls and, possibly, farther up to a higher terrace. The monumental staircase cannot be earlier than phase 2 of the wall and may belong to a third phase, if it

[19] E. Mamboury and T. Wiegand, *Kaiserpaläste von Konstantinopel* (Berlin and Leipzig 1934), 6ff. An interesting nineteenth-century drawing of the seawalls from the Maritime Gate to the old lighthouse tower is reproduced by S. Eyice, "Istanbul'da Bizans imparatorlarīnīn sarayī," *Sanat tarihi araştīrmalarī dergisi* 1, no. 3 (1988), fig. 27 on p. 23.

[20] *Voyage pittoresque dans l'Empire ottoman*, 2d ed. (Paris 1842), Atlas II, pl. 91.

[21] C. G. Curtis, *Broken Bits of Byzantium*, vol. I (n.p. 1887), no. 28.

[22] Among them John Covel, British Library, Add. MS. 22912, fol. 80, which refers to "three portals on windowes between two Lions sitting" and gives a rough sketch.

[23] N. Fıratlı, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul* (Paris 1990), nos. 50–51, with previous bibliography. A. M. Schneider, *Byzanz* (Berlin 1936), 28 n. 4, records having seen a greatly eroded third lion in front of the Maritime Gate. Two such eroded lions have lately been placed outside the tourist shops on Arasta Sok., near the Mosaic Museum.

[24] "Constantinopolitana," *JDAI* 80 (1965), 318.

[25] According to the *Dictionary of National Biography*, Thomas Hope (1770?–1831) settled in England in ca. 1796 after spending eight years sketching architectural remains in Egypt, Greece, Sicily, Turkey, etc. I am very grateful to the late Laskarina Bouras for bringing this drawing to my attention and to the Director of the Benaki Museum for permission to publish it. Hope's album (inv. no. 27064) contains a second version of the same drawing shaded in wash.

[26] See Ø. Hjort, "The Sculpture of the Kariye Camii," *DOP* 33 (1979), 202ff.

is true that the west pier of its great south archway impinges on a preexisting postern in the phase 2 wall.[27]

We are now within the "angle of 32 meters." Its north wall, like the one of the "angle of 68 meters," was found in 1953 to be of double thickness. The outer face—the one that is visible today—is 4.60 meters thick and conceals an earlier wall originally provided with a chemin-de-ronde and crenellations. This earlier wall, which contained a small gate (completely masked in phase 2), was built of ashlar in its lower portion and of alternating bands of brick and squared stones in its upper portion. Its character was similar to that of phase 1 in the "angle of 68 meters." The palace built on top of the double-thickness wall was itself found to be of two periods. In its earlier form it included two wings resting upon the phase 2 wall, each wing being pierced by a triple arcade overlooking the harbor. The wings enclosed an open, rectangular terrace behind which rose the central part of the palace facade. At a later time the terrace was roofed over and transformed into a loggia. This was done by the insertion of six irregularly spaced brick piers which constitute the greater part of the visible facade of the "House of Justinian." The piers enclose three sets of door frames with hoods of different sizes and design, all evidently culled from earlier buildings.[28] Not far from there used to be seen a Doric capital of considerable antiquity.[29] Another notable spolium from the "House of Justinian" was found to the east of the eastern triple arcade in 1910 and removed to the Archaeological Museum: a tall Roman half-column of the Antonine or Severan period, decorated with a rich vine rinceau (Fig. 15).[30]

Before we leave the "House of Justinian," it may be worth noting that its missing west wing (destroyed in 1871), with its triple arcade supported on Ionic columns and rooms to the rear of it, may be supplied from Texier's measured plan and elevation (Fig. 16). Mary Walker's sketch (Fig. 17) appears to be a view in the direction of the sea, taken through that same arcade when partly demolished.

After this brief survey of the physical remains we may summarize the building phases as follows:

1. Inner seaward wall along both the "angle of 68 meters" and the "angle of 32 meters." It appears to have been contemporary with the "Tower of Belisarius," whose position, originally jutting out into the water, indicates that it protected the mouth of the harbor.
2. Added thickness of seaward wall
3. Monumental staircase, probably contemporary with phase 1 of the "House of Justinian." The facade overlooking the "angle of 68 meters" with its monumental arcade (originally open), may have been of the same date.
4. Phase 2 of the "House of Justinian"

The chronology of these successive phases has remained rather nebulous. Mamboury and Wiegand believed that phase 1 of the walls was Constantinian on the strength of the Constantine inscription. The same Mamboury suggested elsewhere, but not without some hesitation, that phase 2 of the wall could be of the time of Theophilos (829–842).[31] G. U. S. Corbett's dates,[32] advanced with considerable caution, are:

1. Fourth–fifth century
2. Not earlier than the beginning of the seventh century
3. "Not too far removed from the Justinianic period," which does not entirely agree with his date for phase 2
4. Eighth century

With regard to phase 1, it may be said at the outset that the Constantine inscription, if indeed it was placed on the lintel of the original Maritime Gate, need not have been contemporary with it. Seeing that the gate remained open into phase 2 and later, the inscription could have been engraved at a subsequent stage. Indeed, its epigraphic features preclude a date before the tenth century,[33] and I would be inclined to attribute it to Constantine Porphyrogennetos without entirely ruling out Constantine VIII (1025–28). Conceived in dodecasyllables, it preserves, unfortunately, only one complete verse (in line 2):

. . . ϙε πῦρ τὸ θεῖον προσκυνῶν δὲ Χ(ριστ)ὲ[34] . . .
. . . λάβοι τὸ κῦρος γῆς ὅλης Κωνστα[ντῖνος] . . .
. . . σε καὶ νόες.

[27] G. U. S. Corbett, in *The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report*, ed. D. Talbot Rice (Edinburgh 1958), 171, fig. 34.

[28] Ibid., 185ff.

[29] Illustrated by A. Zanotti, *Autour des murs de Constantinople* (Paris 1911), fig. facing p. 144. According to Mamboury and Wiegand, *Kaiserpaläste* (as in note 19), 12, this capital was reused as a column base in the triple arcade illustrated in our Fig. 16. A second Doric capital from the same place was transferred to the Archaeological Museum in 1911: G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans*, vol. III (Constantinople 1914), 438, no. 1196.

[30] J. Ebersolt, "Rapport sommaire sur une mission à Constantinople (1910)," *Nouvelles archives des missions scientifiques*, n.s., 3 (1911), 15–16, fig. 21, showing the piece in situ; Mendel, *Catalogue* (as in note 29), vol. III, 424, no. 1179; Mamboury and Wiegand, *Kaiserpaläste* (as in note 19), 16–17, pl. XXXIX, suggesting a Severan date.

[31] "Les fouilles byzantines à Istanbul," *Byzantion* 11 (1936), 244.

[32] *Second Report* (as in note 27), 192–193.

[33] Note in particular the occasional use of accents, the divided kappa, the form of the beta with an enlarged lower loop, etc. The inscription (inv. no. 5445) is now placed in the garden in front of the museum.

[34] Or perhaps δ'εἶχε in view of the vertical hasta attached to the X of "Χριστὲ." Lietzmann (in Mamboury and Wiegand, *Kaiserpaläste* [as in note 19], 8) reads "[ἔσβη]σε πῦρ, τὸ θεῖον προσκυνῶν ἀεί"; new verse: "Χριστέ . . . " This is ingenious, except that the delta is clear. Besides, it would be abnormal to have an oxytone verse ending.

I do not understand, incidentally, why Janin[35] imagined the inscription had something to do with the church of St. Thomas τῶν Ἀμαντίου, "située non loin de là."

Some clues to the date of phase 1 are provided by the large-scale reuse of earlier marble pieces and, especially, by a group of brickstamps that were found in situ next to the concealed gate under the "House of Justinian." One of them, in three lines, does not appear to me earlier than the sixth century,[36] which is the date I would be inclined to assign to phase 1.

Phase 2 may be attributed with some confidence to the reign of Theophilos, as already suspected by Mamboury, not so much because of the character of the masonry, but on the basis of clear literary evidence. A well-known anecdote about that emperor's moral rectitude relates that he chanced one day to see a big merchant ship sailing by the Boukoleon and, on enquiring to whom it belonged, was informed that it was the property of the Empress Theodora. Incensed at having been reduced to the status of a shipmaster by his wife, he ordered the vessel to be burnt together with its cargo. The fullest account of this incident is found in Theophanes Continuatus,[37] where it is introduced by the statement that emperors are generally fond of feasting their eyes on suburban (i.e., rural) sights; for which reason Theophilos "had extended beyond their ancient foundations the walls of the palace, namely those facing the sea, and planted gardens by the terraces, where there had formerly been a cistern in which an emperor's son happened to have been drowned." It was while Theophilos was lingering in that place that his wife's ship cast its shadow over his garden (τὸν λειμῶνα cod., needlessly altered to τὸν λιμένα by Combefis).

In other words, the thickening of the walls was motivated not by reasons of security but by aesthetic or even apolaustic ones. Theophilos gained an extra width of about 4.50 meters for his terraces and pleasure gardens from which he could enjoy a view of the sea and the Asiatic shore opposite. If we keep this text in mind we may gain a better understanding of Theophilos's buildings in the palace, which are described lower down by the same Continuator.[38] Scholars (Bury, Ebersolt, Vogt) have assumed that the buildings in question formed a compact group, but on reading the text more closely we can see that some were in the north and others in the south part of the palace as the author himself says by way of conclusion: "Such then were the buildings put up by Theophilos both in the north and the south portion of the palace."[39] The transition between the two groups occurs on page 144 of the Bonn edition, where we read: "Now on the southern side he first extended the terraces (πρῶτον μὲν αὐτὰ τὰ ἡλιακὰ προτείνας) as we have said earlier [i.e., on pp. 88–89], and laid out the gardens that are there now, and he built a number of chambers (κουβούκλεια)," which the author proceeds to describe. The chambers in question, some named (the Kamilas and the Mousikos), others anonymous, were, therefore, situated in close proximity to the thickened seawalls. It is also clear from the description that they were close to the Chrysotriklinos and the empress's private apartments. They were built in two or three stories, seeing that some of them had an above-ground mezzanine (μεσόπατον), one of which was occupied by the library of Constantine Porphyrogennetos, the very nerve center of the Macedonian renaissance. The above inference is of considerable importance for the topography of the Great Palace and fully confirms Guilland's argument to the effect that the central apartments stood very close to the seawalls.

Phases 3 and 4 appear to me to fall within the ninth to tenth centuries, but I have no new evidence to offer in this connection. The all-brick masonry of phase 4 is paralleled by that of the Myrelaion (Bodrum Camii) of ca. 920.

As we have seen, spolia were used in all four building stages, but in phase 1 they were recut simply as building material. Their ornamental use, designed to display specimens *priscae artis* and even to combine them into a kind of "collage," is limited to phases 2–4, i.e., to the period from Theophilos until some time in the tenth century. That is exactly what we might have expected from the texts quoted at the beginning of this study, but it is more instructive to see the actual pieces than to read about them.

Oxford University

[35] *Constantinople byzantine*, 2d ed. (Paris 1964), 298.

[36] Corbett, *Second Report* (as in note 27), 175, fig. 36:1. The reading is open to doubt: "Ἰ(ου)άν(ου) ὀνοκτήτ(ου)(?) Ἀντι[ό]χ(ου) ΤΙΕ." About fifty bricks were disengaged from the wall, of which ten bore stamps belonging, it seems, to five different types. I do not believe Corbett is justified in saying that "The presence of several stamps, none repeated [yet, on his own admission, the one quoted above was duplicated], in so small a section of wall suggests it was built of reused materials." The occurrence of a wide variety of stamps in the same building is quite normal.

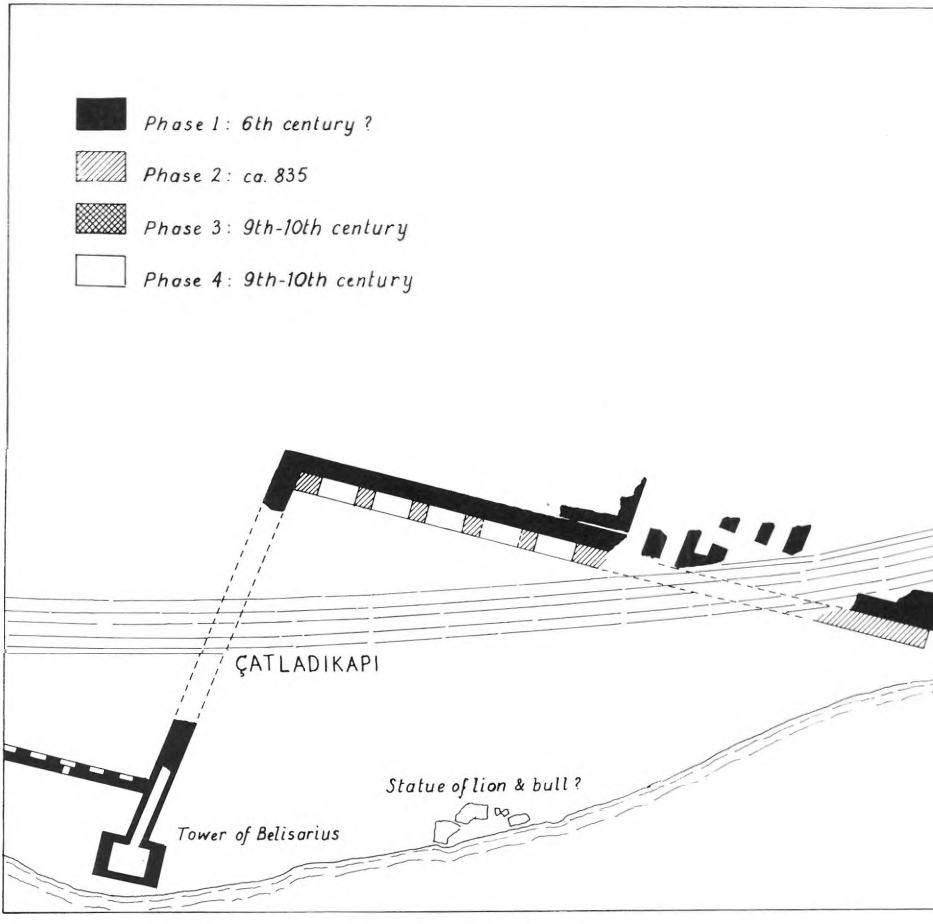
[37] Theophanes Continuatus III.4: Bonn ed., 88–89.

[38] Ibid. III.42ff.: Bonn ed., 139ff.

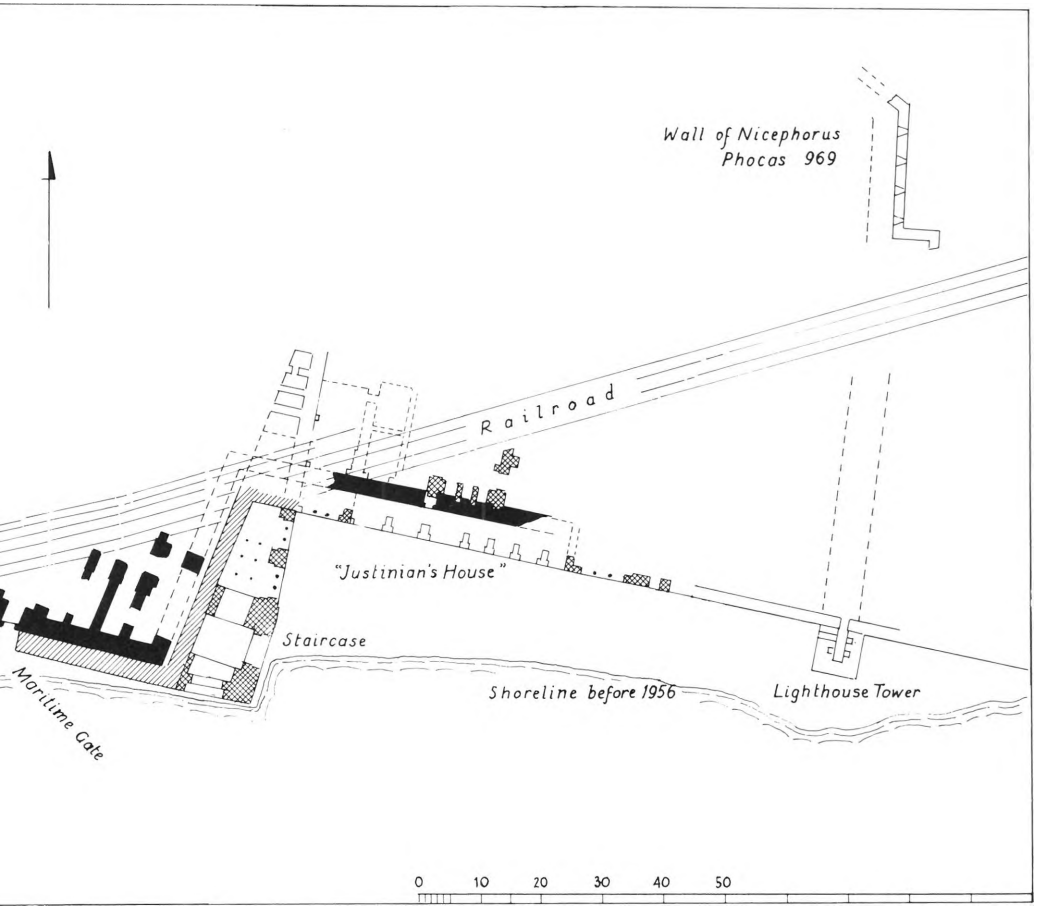
[39] Ibid. III.44: Bonn ed., 147.

1. Constantinople, Great Palace, "Tower of Belisarius" as in 1949

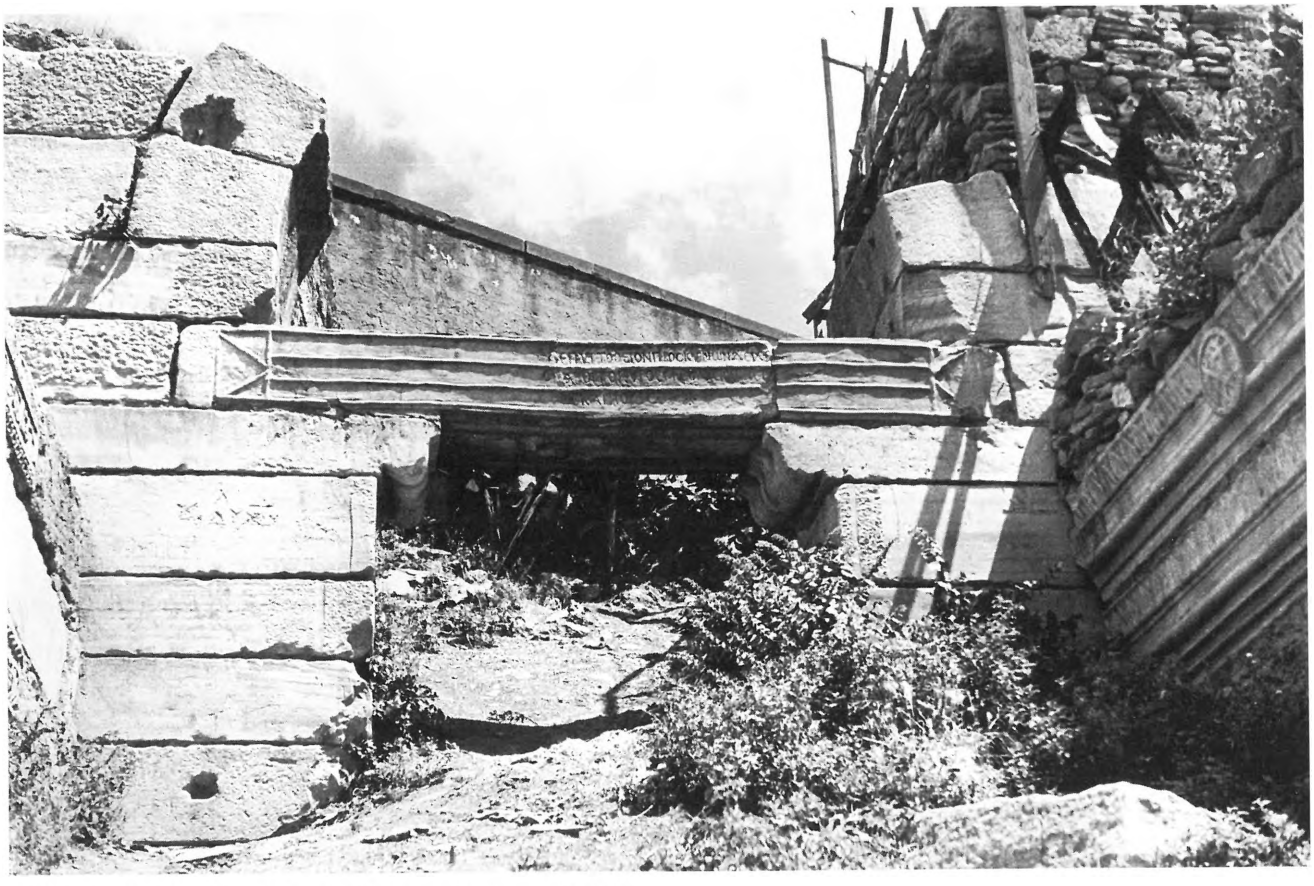
2. Constantinople, Great Palace, monumental staircase tower as in 1949



3. Constantinople, Great Palace, plan of maritime facade


Wall of Nicephorus
Phocas 969
Railroad
"Justinian's House"
Staircase
Shoreline before 1956
Lighthouse Tower
Maritime Gate
0
10
20
30
40
50

4. Constantinople, Great Palace, "angle of 68 meters" as in 1985

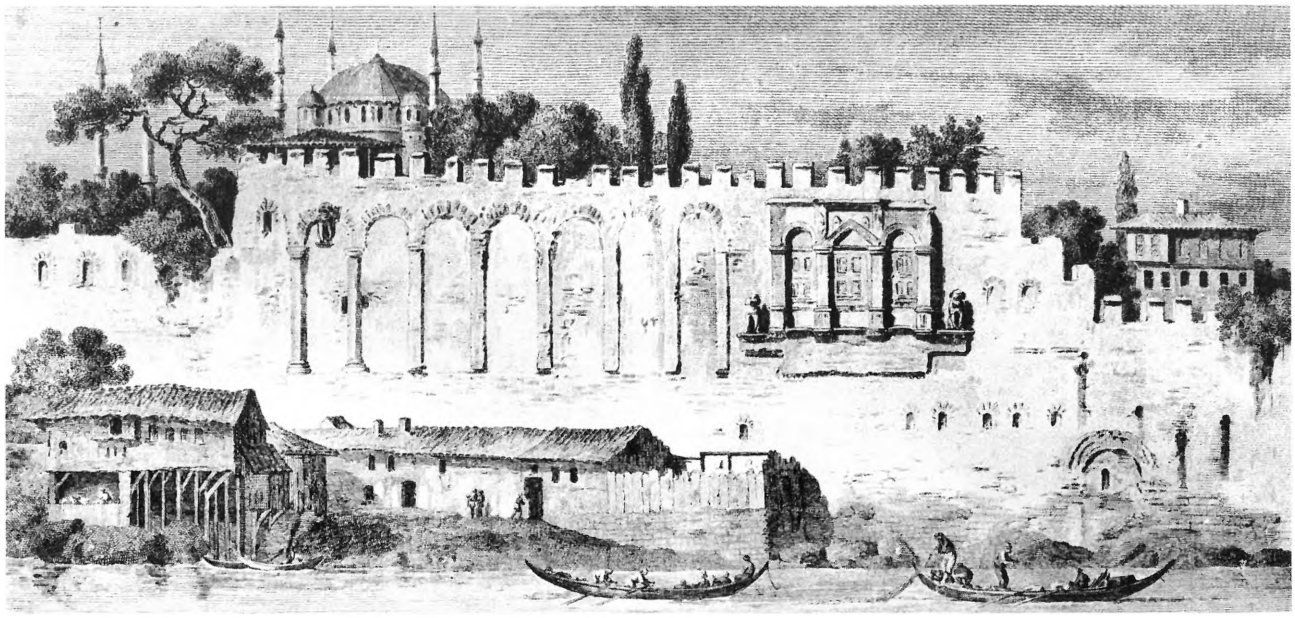


5. Constantinople, Great Palace, Maritime Gate as in 1949

6. Istanbul, Archaeological Museum, inscription of Emperor Constantine

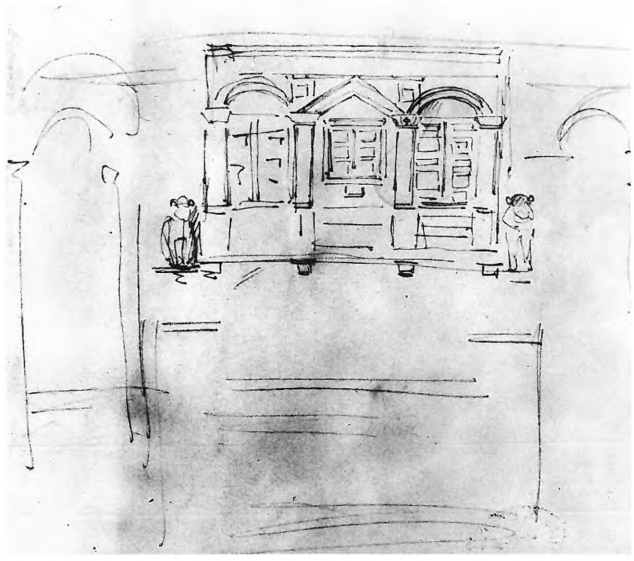
7. Constantinople, Great Palace, Maritime Gate, phase 2. Reused blocks on the left

8. Constantinople, Great Palace, Maritime Gate, phase 2. Reused blocks on the right

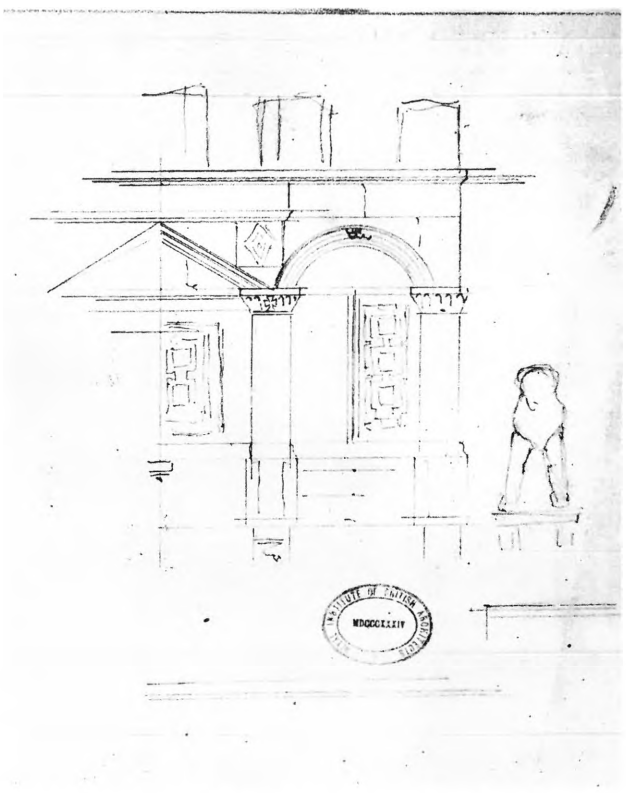


9. Constantinople, Great Palace, "angle of 68 meters" as in ca. 1780

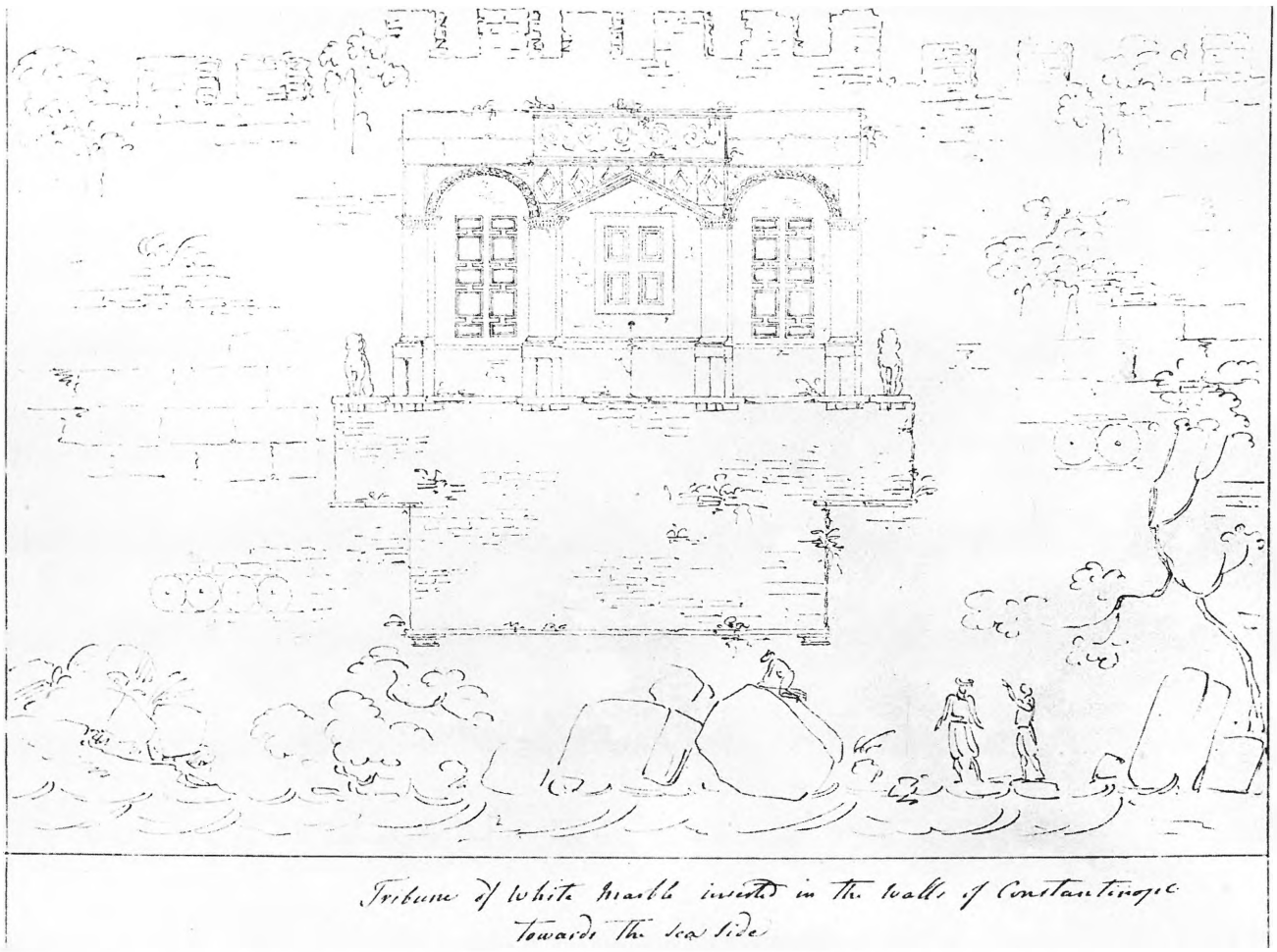
10. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia as in 1871. Drawing by Mary Walker



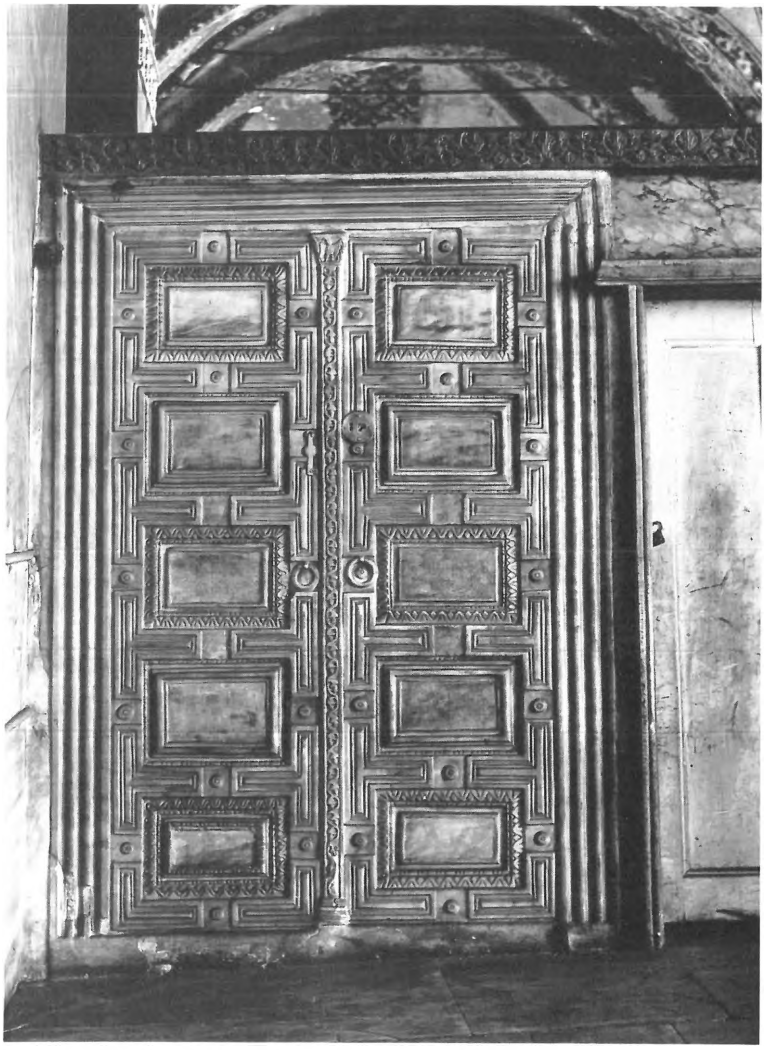
11. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia as in 1833–35. Drawing by Charles Texier, London, Royal Institute of British Architects



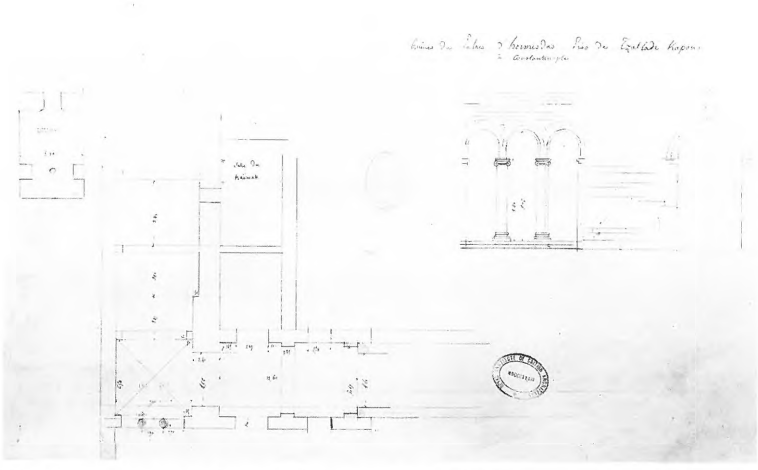
12. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia as in 1833–35. Drawing by Charles Texier



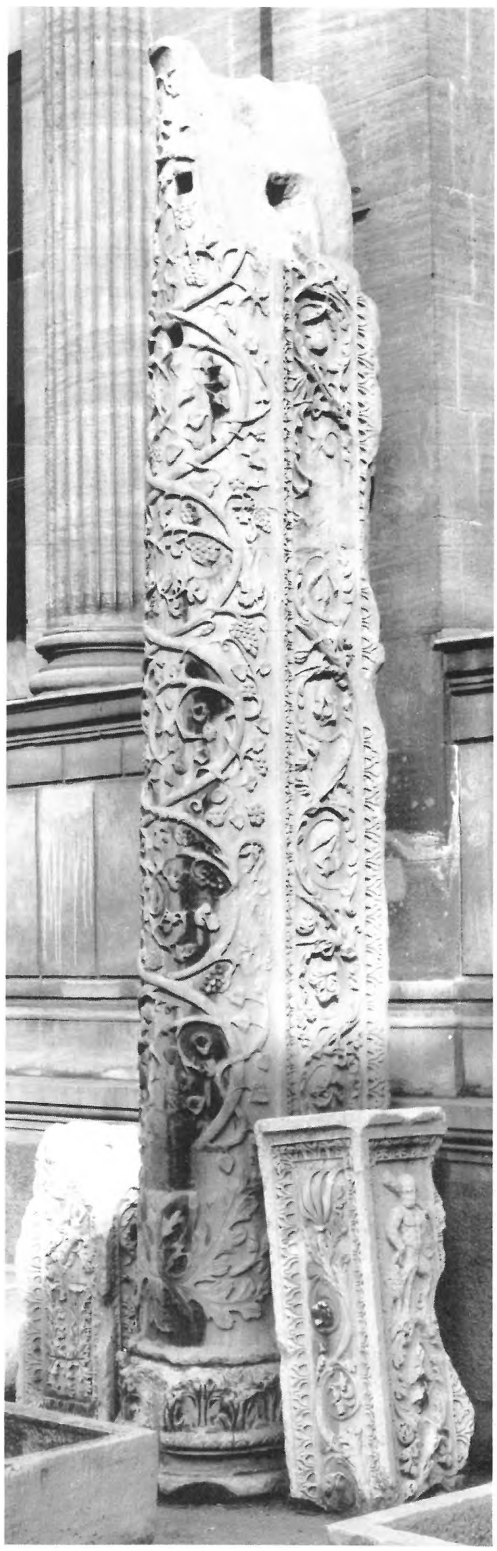
13. Constantinople, Great Palace, ensemble of spolia. Drawing by Thomas Hope, Benaki Museum, Athens



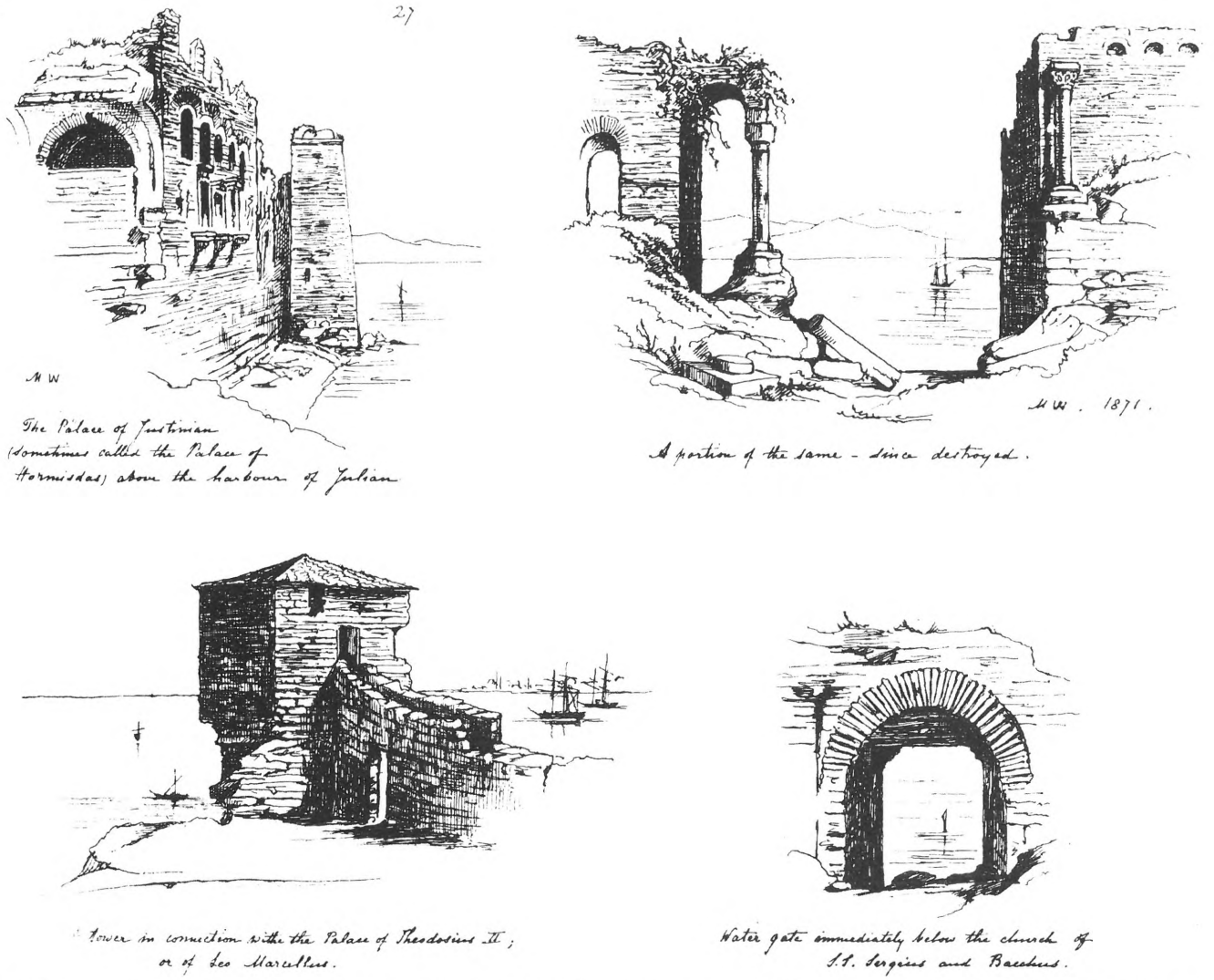
14. Istanbul, Hagia Sophia, south gallery, false marble door



16. Constantinople, Great Palace, west end of "House of Justinian" as in 1833–35. Drawing by Charles Texier, London, Royal Institute of British Architects



15. Istanbul, Archaeological Museum, Roman half-column from "House of Justinian"



17. Constantinople, Great Palace, "House of Justinian," triple arcade at west end (upper right), "Tower of Belisarius" (lower left). Drawing by Mary Walker

Two Cloisonné Enamel Pendants: The New York Temple Pendant and the Cleveland Enkolpion*

William D. Wixom

The past fifty years have witnessed an extraordinary enrichment of the Early Christian and Byzantine collections in both European and American museums. Perhaps the most marked growth has been in the medium of metalwork, especially in the field of church and secular silver plate.[1] Of equal importance has been the acquisition of several rare Byzantine cloisonné enamels.[2] Two of these, published in depth here for the first time, were intended to be worn as pendants. In size, both may be characterized as minute.

The first pendant (Figs. 1 and 2), recently acquired by the Metropolitan Museum of Art in New York, consists of a hollow, crescent-shaped gold receptacle with an opening and a loop for suspension at the top.[3] The two convex sides were soldered along their outer edges and then overlaid with a plain band of gold that functions as the outermost cloison. The open, concave edges at the top form the lips of the vessel. Enamel, with cloisons of varying widths, completely covers the convex surfaces of the object. The obverse is decorated at its center with a beardless male head in three-quarter profile. Translucent pearly white enamel was used for the face and an opaque dark blue enamel, enriched by patterns of comma-shaped cloisons suggesting curls, for the hair. The surrounding circular field is filled with translucent green enamels, decorated in front of the face with a cloisonné vine tendril. A thin, circular band of opaque red enamel and a broader, halolike band of undecorated gold provide additional framing for the head. A pattern of red florets set within an opaque white crescent-shaped field flanks the medallion with the head and is itself framed by a thin band of cobalt blue, edged with red triangles and red florets set within opaque white circles. The outermost decorative border is composed of translucent green rectangles placed end to end.

The central field of the verso contains an enameled pattern of tightly interlocked red and white palmettes with accents of translucent green against a blue background. Successive bands of enamel border this field: a thin strip of red, a line of translucent green rectangles, a broader band of red inset with white florets, and, at the outer edge, consecutive rectangles of cobalt blue. While in relatively sound condition, the enamels have suffered scattered losses from use. The slightly eroded surfaces suggest "the leaching out of soluble components of the enamel by ground water during burial."[4]

A thin, tapering gold stick accompanies the pendant.[5] This stick is composed of a thin sheet of gold

* This essay is offered in honor of Kurt Weitzmann, in gratitude for his unfailing generosity of time, interest, and friendship over many years.

[1] For example, see *Age of Spirituality*, ed. K. Weitzmann, exhib. cat., Metropolitan Museum of Art (New York 1979), nos. 126, 131, 208, 217, 251, 251a, 316, 542–544, 550, 551, 554, 555; M. M. Mango, *Silver from Early Byzantium, The Kaper Koraon and Related Treasuries*, exhib. cat., Walters Art Gallery (Baltimore 1986), nos. 30, 40, 41, 42, 44–46, 48, 57–60, 65, 67, 71, 73, 83, 85, 86, 95–97, 101, 102, 104–106; M. E. Frazer in *Recent Acquisitions: A Selection 1985–86, The Metropolitan Museum of Art* (New York 1986), 15, illus.; *The Metropolitan Museum of Art, Annual Report for the Year 1989–1990* (New York 1990), 28, illus.

[2] M. C. Ross, *Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period* (Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection 2) (Washington, D.C. 1965), 99–114, nos. 143–157, 160–163; J. Beckwith, "A Byzantine Gold and Enameled Pectoral Cross," in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters: Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag* (Berlin 1975), 29–31, figs. 1–4.

[3] Metropolitan Museum of Art 1990.235a. Height (with loop) 4.9 cm, height (excluding loop) 2.3 cm, width 2.4 cm, depth 1.2 cm. "Recent Acquisitions: A Selection, 1990–1991," *BMMA* 49.2 (Fall, 1991), 15, color illus. I am indebted to K. R. Brown, I. Tokumaru, and P. Dandridge for sharing the results of their unpublished research. Some of the information from Brown and Tokumaru was published by Barbara Deppert-Lippitz in *Early Christian and Byzantine Art*, exhib. cat., ed. R. Temple (London 1990), 56–57, no. 11, color illus. on p. 18. Tokumaru's graduate paper, Curatorial Studies I, Institute of Fine Arts, New York University, dates from April–May, 1990.

[4] P. Dandridge, unpublished conservation report, 25 September 1990.

[5] Metropolitan Museum of Art 1990.235b. Length 5.1 cm.

soldered to the back of a framework of thicker gold strips within which is a series of gold cloisons soldered into place. Cobalt blue enamel crosses repeat in a regular pattern against an enameled background, originally white, but now a reddish color due to deterioration. The stick has lost more than two-thirds of its enamel.

The pendant's suspension mechanism consists of gold wire bent and flattened at the ends to form small loops; the ends of these loops are inserted as the male portions of riveted tongue-and-groove hinges. The female elements were soldered onto the crescent points of the pendant's body. Gold pins or rivets, one of them replaced, hold the hinge elements together. One side may have been intended to pivot as the other side was opened. Stress-induced tears and the use of a different solder around the crescent points near the hinges suggest a possible repair in this area.

The pendant was previously thought to be an earring on the basis of comparison with an enameled bronze earring found in Corinth.[6] This identification might be supported by comparison with several Byzantine gold earrings without enamel that have a similar lunate shape.[7] A differing identification of the function has only become clear upon close examination of the enameled pendant in relation to the series of Kievan Rus' gold and enamel crescent-shaped ornaments found in 1906 in the Street of Three Saints in Kiev and now chiefly in the Metropolitan Museum of Art, the bequest of J. P. Morgan in 1917 (Fig. 3).[8] These pieces have been called *kolti* since the end of the nineteenth century.[9] Semicircular openings at the top resembling those of the fully-enameled pendant provide access to the interior cavities of the *kolti*. The hasps or suspension loops, where they are preserved, are also hinged in a similar fashion.

The *kolti*, which date from the eleventh and twelfth centuries, are thought to have been worn by Kievan men and women of rank.[10] Attached to the flaps of a man's headdress, as indicated by archaeological evidence, they were positioned near the temples or the cheeks and may have contained bits of cloth soaked in aromatic oil.[11] They may also have been suspended directly from the hair, a headband, or a cap.[12] The Kievan Rus', who probably learned the technique of cloisonné enameling on gold from Byzantine craftsmen in or from Constantinople, may well have derived this type of ornament from the same source. In any case, the common construction and container aspect make it likely that the Metropolitan's newly acquired enameled pendant, a Byzantine work, as will be established, is just such a temple or cheek pendant that served as a receptacle for a cloth saturated with aromatic oil. The thin gold and enameled stick, if used with the pendant, may have been an aid to inserting the cloth into the cavity.

The depiction of only the head and neck of a figure enclosed in a circle, rare in Byzantine enameling, is partially paralleled by a frontal portrayal of the crowned Alexander in a medallion on the Pala d'Oro.[13] Isolated heads within enameled circles also appear in Kievan Rus' jewelry (Fig. 3).[14] Some of these depict the Virgin and Christ, while others may depict saints, though they lack identifying clues.[15] The head on the Metropolitan's recently acquired piece also lacks any definitive attributes. Since the piece shows a haloed, beardless young man with dark hair falling about his neck in a manner similar to the depictions of St. John the Evangelist in Crucifixion scenes, it may represent this saint.[16] The figure could also be an angel, as suggested by comparison to small enamel medallions with Michael on the Pala d'Oro and with Raphael on a girdle reliquary in the Cathedral and Diocesan Museum in Vienna.[17]

Both sides of the pendant have meticulous and exquisite patterns of precisely colored and varied ornamental motifs. Most of these motifs are duplicated in the remarkable enameled "button" in the Dumbarton Oaks Collection (Figs. 4 and 5).[18] Marvin Ross attrib-

[6] *Early Christian and Byzantine Art* (as in note 3), 56.

[7] B. Segall, *Katalogue der Goldschmiede-Arbeiten Museum Benaki* (Athens 1938), 182, no. 293, pl. 57; Ross, *Jewelry, Enamels* (as in note 2), 94, no. 135, pl. 65.

[8] Height (excluding hinges and loop) 3.5 cm, width 4.1 cm, depth 1.1 cm. K. R. Brown, "Russo-Byzantine Jewelry in the Metropolitan Museum of Art," *Apollo* 111, no. 215 (January, 1980), 6–9.

[9] *Great Soviet Encyclopedia*, ed. A. M. Prokhorov, translation of 3d ed. (Moscow 1973–81), vol. XII, 593; P. S. Griffin, "An Examination of Technique, Decoration and Use: Russo-Byzantine Jewelry in the Collection of the Metropolitan Museum of Art," M.A. thesis, Institute of Fine Arts, New York University, 1991, 5.

[10] F. Bock, *Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex von Swenigorodskoi* (Aachen 1896), 411; Tokumaru (as in note 3), 4.

[11] N. P. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins* (Frankfurt-am-Main 1892), 324; Bock, *Sammlung Swenigorodskoi* (as in note 10); O. M. Dalton, "Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's Collection," *Burlington Magazine* 21 (1912), 65; Brown, "Russo-Byzantine Jewelry" (as in note 8), 8.

[12] Brown, "Russo-Byzantine Jewelry" (as in note 8), 8 n. 7.

[13] W. F. Volbach et al., *La Pala d'Oro* (Florence 1965), 66, no. 152, pl. 57; K. Wessel, *Byzantine Enamels* (Greenwich, Conn. 1968), 150, illus. 46x.

[14] B. A. Rybakov, *Russian Applied Arts of the Tenth to Thirteenth Centuries* (Leningrad 1971), 46, figs. 51, 52; Tokumaru (as in note 3), 4.

[15] Ross, *Jewelry, Enamels* (as in note 2), 112, no. 161, pl. 76; Brown, "Russo-Byzantine Jewelry" (as in note 8), 6–8.

[16] *The Treasury of San Marco Venice*, exhib. cat. (Milan 1984), 148–151, no. 13, color illus. on 149 (M. E. Frazer); Tokumaru (as in note 3), 4.

[17] Volbach et al., *Pala d'Oro* (as in note 13), 50, no. 103, pl. 51. Since the medallion on the Metropolitan's pendant is restricted to the head and neck, there is no space to represent the wings of an angel, as in the case of a small enameled roundel with the bust of a winged angel, also in the Metropolitan's collection (7.190.664) and formerly in the collections of A. Zvenigorodskoi and J. Pierpont Morgan: Kondakov, *Histoire* (as in note 11), 307, pl. 14, fig. 5; Bock, *Sammlung Swenigorodskoi* (as in note 10), 398–399.

[18] Dumbarton Oaks 40.69. Height (without hook) 2.1 cm, width 1.5 cm. Ross, *Jewelry, Enamels* (as in note 2), 103, no. 151, pl. 68 and colorpl. C; Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), 95–96, no. 31, illus. Brown and Tokumaru arrived at the comparison of the Metropolitan pendant and the Dumbarton Oaks "button" independently.

uted this piece to eleventh-century Constantinople on the basis of a comparison with a Byzantine gold cloisonné enamel ring found with the Gisela treasure in Mainz.[19] (Krijna Ciggaar suggested that this ring may have belonged to the Byzantine princess Theophano [born ca. 955, died 991], wife of Otto II [reigned 973–983], while Mechthild Schulze-Dörrlamm has dated it to the middle or second half of the twelfth century).[20] Ross cited several other objects with enameling in the style of the "button": two of them unpublished (in the Grand Lavra on Mount Athos and in the State Historical Museum in Kiev) and a third, thought to be the tip of a scepter, formerly in the Adolphe Stoclet collection (Fig. 6).[21] In their minute scale, coloring, and range of individual motifs, the published pieces of Ross's group are closely related to the Metropolitan's pendant and stick. For example, the "button" shares with the pendant two field patterns: red florets against white and red and white palmettes against blue. Also common to both pieces are the borders, composed of consecutive translucent rectangles. The cross motifs on the more geometrically ordered scepter tip find a parallel in the stick, while the plant forms, relegated to the lobes enhancing the lower edge and the alternating segments at the top of the scepter tip, are loosely related to the palmettes on the pendant. Klaus Wessel associated the Dumbarton Oaks "button" with the convex, lunate cloisonné enamel plaques mounted on the reliquary cross donated by Závis von Falkenstein to the monastery at Vyssi Brod (Hohenfurth).[22] These plaques, with their interlocked palmettes, may have originally been incorporated into a pair of Byzantine earrings, as suggested by Wessel, or, in light of the Metropolitan's new acquisition, may be the remains of a pair of Byzantine temple pendants. Considered together, all of the pieces in Ross's enlarged group of enamels suggest the production of a single, enduring Constantinopolitan workshop whose specialization in meticulous cloisonné enameling executed on a minute scale attained a rare perfection.

Constantinople would seem the most likely center for this production on account of these pieces' extreme refinement in technique and style. They are also evidently prestigious, undoubtedly fragments of court costume, and one or two may even have been part of imperial regalia. Their colors, rich patterning, and particular motifs, such as red florets against a white ground, recall features in certain larger Constantinopolitan enamels, for example, the grandiose icon with the standing figure of St. Michael, an eleventh–twelfth-century work in the treasury of San Marco.[23] Also supporting the attribution to the capital is the stylistic parallel in the minute ornamentation of the elaborate page headings and borders in certain Byzantine Gospel lectionaries produced there in the second half of the eleventh century, in which florets centered in circles or quatrefoils, heart-shaped palmettes, and cross patterns abound.[24]

Constantinople may also be postulated as the place of production on the basis of the style and details of the youthful head on the Metropolitan's pendant (Fig. 1). This head seems to continue the standardized, three-quarter type for St. John the Evangelist at the Crucifixion, as seen in two cloisonné enamel plaques dating from the Middle Byzantine period: the late tenth–early eleventh-century reliquary of the True Cross in the treasury of San Marco[25] and the eleventh–twelfth-century Crucifixion plaque now in the Schatzkammer in Munich.[26] While the embellishment of the hair with comma-shaped locks, designated by the cloisons on the temple pendant, is unusual, it finds analogy in the larger heads of the twelfth-century archangels on the Pala d'Oro[27] and the rendering of St. Theodore on the icon of St. Theodore of Herakleia in the Hermitage.[28] The curvilinear cloisons in the green field of the halo on the Metropolitan pendant also have parallels in larger enamels

[19] Ring, cloisonné enamel on gold, Constantinople, second half of the tenth century. Berlin, Staatliche Museum. O. van Falke, *Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela* (Berlin 1913), 18, no. 14, pl. 5; *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum* (Berlin 1939), 18, no. 38, pl. 6; E. Steingraber, *Antique Jewelry* (New York 1957), 23–25; P. E. Schramm and F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. I, *Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II., 728–1250* (Munich 1981), 169; M. Schulze-Dörrlamm, *Der Mainzer Schatz der Kaiserin Agnes aus dem Mittleren 11. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zum sogenannten "Gisela-Schmuck"* (Römisch-Germanisches Zentralmuseum Monographien 24) (Sigmaringen 1991), 84–85, 131 (no. 21), fig. 72, pls. 7:8, 13:3.

[20] K. Ciggaar, "Een geëmailleerd Byzantijns Kruisje in het Rijksmuseum," *Bulletin van het Rijksmuseum* 32/4 (1984), 182–183; Tokumaru (as in note 3), 3 n. 6.

[21] Brussels, formerly Adolphe Stoclet collection. Height 2.5 cm. G. A. Salles and D. L. Goldschmidt, *Adolphe Stoclet Collection*, pt. 1 (Brussels 1956), 166–169, d; Ciggaar, "Byzantijns Kruisje" (as in note 20), 182, fig. 9. A similar ornament in the Art Museum at Princeton University (acc. no. y1986-89) was brought to my attention by Jannic Durand, Conservateur, Département des objets d'art, Musée du Louvre. See *Record of the Art Museum, Princeton University* 46.1 (1987), 48 (not illustrated).

[22] Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), 164, no. 50.

[23] *Treasury of San Marco* (as in note 16), 171–175, no. 19, color illus. and detail (B. D. Boehm).

[24] *Treasures from the Pierpont Morgan Library*, exhib. cat., Pierpont Morgan Library (New York 1957), no. 11 (MS. M. 639), pl. 10; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, ed. Gary Vikan, exhib. cat., Art Museum, Princeton University (Princeton 1973), nos. 12, 13 (Cleveland Museum of Art MSS., acc. nos. 42.152 and 42.1511, respectively).

[25] *Treasury of San Marco Venice* (as in note 16), 148–151, no. 13, color illus. on 149 (M. E. Frazer).

[26] Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), 167–168, no. 51, illus. in color.

[27] Volbach et al., *Pala d'Oro* (as in note 13), colorplates 12–16.

[28] A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the U.S.S.R.* (Leningrad and Moscow 1966), 365, no. 190, illus. in color; *Treasury of San Marco Venice* (as in note 16), 175, fig. 19:b.

thought to have been made in the Byzantine capital.[29]

The precise dating of many Byzantine enamels is fraught with problems and open questions. The date of the Metropolitan's pendant, certainly within the Middle Byzantine period, may be refined to the late eleventh or first half of the twelfth century on the basis of the comparisons used to localize the enlarged Ross group in the Byzantine capital.

The wearing of aromatic temple or cheek pendants may well have been a regular practice for highly placed individuals in the Byzantine court.[30] Unfortunately, there seems to be no Byzantine pictorial evidence, painting, mosaic, or enamel, showing their use. The only Byzantine representation, however ambiguous, is found on the head of the city personification offering a *toupha* to a triumphant emperor (Basil II?), on a silk tapestry in the Bamburg cathedral treasury.[31] The personification wears a crown and her long golden hair covers her ears. In front of her hair is an open disk, or possibly a closed lunate ornament, from which three pairs of pearls are suspended.

In any case, temple or cheek pendants probably had a specialized use in a wide area under Byzantine influence, not just with the Kievan Rus'. For example, a mid-thirteenth-century wall painting in the Bulgarian church at Bojana, near Sofia, shows Queen Dessilava wearing a crown secured by a cloth strap, called a barbette in the West, drawn tightly under her chin. A lunate pendant is apparently suspended from this strap. The rich, brocaded costumes of Dessilava and her husband led David Talbot Rice to assume that these were the products of Byzantine textile workers and that the painter must have been "in close touch with Constantinople."[32] The clearest pictorial evidence of temple pendants in use may be seen in the four female crowned busts representing the four virtues—Justice, Temperance, Prudence, and Fortitude—engraved on the under plate of an Ottonian portable altar of about 1020–1040 from Watterbacher, in the Bavarian National Museum in Munich (Fig. 7).[33] Here, the lunate pendants dangle below the temples from cords attached under the hair. Eleventh-century Western manuscript illuminations of rulers show circular pendants, some with projecting points or suspended pearl drops, that hang directly from a crown or from cloth head straps or wrappings beneath the crowns.[34] However, it is unclear whether these are true descendants of the Byzantine temple or cheek pendants because of the relative chronologies. It is also unclear whether the pendants shown in the Western manuscripts are actual vessels, as is the Metropolitan's pendant. In any case, as a part of the costume and regalia of Western kings and queens, these suspended jewels may attest to the long Byzantine influence in these matters that was particularly evident in the Ottonian period, as best symbolized by the marriage of Theophano to Otto II in 972.[35] The Eastern taste and court ceremonies that she propagated in the court of her husband and inculcated in the mind of her son, Otto III, led to extended emulations of Byzantine arts and customs.

From the foregoing, it is apparent that the recently acquired temple pendant holds particular importance for the Metropolitan Museum's collection. First, it is one of the few surviving pieces of secular Byzantine cloisonné enamel; second, it is an especially opulent and rare example of Middle Byzantine jewelry; third, it is representative of a very small Constantinopolitan group of enamels worked on a minute scale and notable for their great precision and fine sense of design; and fourth, the Metropolitan's pendant suggests something of the opulence of Byzantine court costume and its influence abroad, as in Kievan Rus' and in Ottonian Germany.

The second enameled object, in the collection of the Cleveland Museum of Art since 1972, is a tiny *enkolpion*, or breast pendant,[36] designed to protect its owner both through its imagery and through the relic that it was intended to contain (Figs. 8 and 9). The front of this pendant displays a silver-gilt relief depicting the Crucifixion with the mourning figures of the Virgin (her face is worn away) and St. John. Greek inscriptions identify each figure: ὁ βασιλευς Ι(ησοῦ)ς, Χ(ριστό)ς τῆς δόξης (the King Jesus, Christ of Glory); μη(τή)ρ θ(εο)ῦ (Mother of God); and ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης) ὁ Θεολόγος (St. John the Theologian). Crafted from a single sheet of

[29] As in the archangels on the Pala d'Oro (Volbach et al., *Pala d'Oro* [as in note 13], pls. 11–16) and the haloes of several figures on the enamel crown made for Emperor Constantine Monomachos between 1042 and 1050, now in the National Museum in Budapest (Wessel, *Byzantine Enamels* [as in note 13], 96–104, no. 32, fig. 32:a–c, f, g).

[30] For the use and ownership of Byzantine enamels, see P. Hetherington, "Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution," *BZ* 81 (1988), 29–38.

[31] A. Grabar, "La soie byzantine de l'éveque Gunther à la cathédrale de Bamberg," *MünchJb*, 3d series, 7 (1956), 7–26, fig. 1; J. Beckwith, *The Art of Constantinople* (London 1961), 98–100, fig. 124.

[32] D. T. Rice, *Art of the Byzantine Era* (New York 1963), 189–190, fig. 170.

[33] F. Steenbock, "Ein fürstliches Geschenk," in *Studien zum europaischen Kunsthandwerk, Festschrift Yvonne Hackenbroch* (Munich 1983), 29 n. 10, 30, fig. 6:a. I am indebted to K. R. Brown for the comparisons with the Bojana fresco and the portable altar from Watterbacher.

[34] See P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190*, ed. F. Mütherich (Munich 1983), nos. 123 (215, 375), 158 (233, 408), 165 (237, 416).

[35] P. Lasko, *Ars Sacra 800–1200* (Baltimore 1972), 87.

[36] Cleveland Museum of Art 72.94. Height (including hinge) 5.1 cm, width 4.1 cm, depth (approx.) 0.4 cm; illustrated in *Handbook of the Cleveland Museum of Art* (Cleveland 1978), 43. The *enkolpion* was discussed by the author at the First Annual Byzantine Studies Conference, held at the Cleveland Museum of Art, October 25, 1975, in an illustrated talk entitled "State of Research on Some Recent Acquisitions." I am indebted to Renate Eikelmann for facilitating my reexamination of this piece in October 1990. Thanks also go to Bruce Christman for sharing his "Examination Report," dated 12 October 1990.

silver, the relief seems to have been achieved through use of the repoussé technique.[37] Rectangular portions of the corners of this sheet were removed and the remaining edges were bent so that the corners could be soldered to form a cavity behind the Crucifixion scene, intended for a relic. Twisted silver wires and small loops, now partially crushed, were soldered to the edges of this container. Centered between the twisted wires are the partial remains of an encompassing thin silver wire that was originally held in place by the loops. At one time, small pearls were probably threaded on this wire, creating a framing that consisted of a row of pearls bordered on each side by the twisted wires. A tongue-and-groove hinge at the top was originally part of a larger suspension mechanism, now lost. All the silver was fire gilt.

The thin plaque set into the reverse shows the haloed figures of the bearded St. Theodore and the beardless St. George of Cappadocia, both in military costume, rendered in red, yellow, and blue cloisonné enamel and silhouetted against a silver-gilt background. Their haloes are plain blue, rimmed with carnelian red. The beard of St. Theodore and the hair of both figures appear to be black. The dark blue or red calf-length chlamyses are decorated with upside-down yellow hearts. The cuirasses have panels of blue and yellow, while the skirts below are red or blue. The decorated shields are blue and red; St. Theodore's shield has a yellow border rimmed with red. The spears may have originally been white. The hands and faces are flesh colored, with red lips and black eyebrows.

Each soldier saint is identified by an enamel-filled Greek inscription with slight misspellings: ὁ ἅ(γιος) Θεόδορος and ὁ ἅ(γιος) Γεόργηος. There are small losses of enamel throughout and some surface erosion, perhaps from burial. St. George's feet, extending into the broken corner of the plaque, have lost most of their enamel. When this corner fragment was temporarily removed in 1972, the reliquary cavity between the front and back panels could be clearly observed.[38]

The enameled figures seem to be laid into shallow depressions that were deformed or worked back from the base plaque in a technique described by David Buckton.[39] The evidence for this lies in the presence of slight ridges in the silver background, outside the perpendicular wall of the depression, tracing the figures' silhouettes. Identification of the composition of the gold-colored cloisons has not been possible. They are made either of gold, silver gilt, or, most likely, electrum (a natural alloy of silver and gold). Pendants of this type, part jewelry, part reliquary, and part amulet, were undoubtedly considered luxury objects because of their materials and exacting techniques. A few selected examples, ranging in height from 2.8 to 9.5 centimeters, provide useful parallels, although the published identifications of the materials and techniques may not necessarily be reliable due to the absence of confirming technical reports. Dating from the mid-tenth to the thirteenth century, these examples include:

1. *Enkolpion* in quatrefoil form with a standing Christ between busts of Sts. Paul and Peter (obverse) and a standing orant Virgin between busts of Sts. Luke and John (reverse); silver, gilding, cloisonné enamel on gold; height (including hinge) 4 cm, width 3.1 cm, depth 0.9 cm; mid-tenth century; Richmond, Virginia Museum of Fine Arts[40]
2. *Enkolpion* (Fig. 10) with a standing figure of St. Demetrios in enamel (obverse) and interior shutters revealing cavities for a relic and a bust image of St. Nestor; silver, gilding, cloisonné enamel on gold; height (including suspension ring) 5.7 cm, height (excluding suspension ring) 4.5 cm, width 3.1 cm, depth 1.5 cm; about 1000; Halberstadt, cathedral treasury[41]
3. Reliquary with the Mother of God praying to Christ, cloisonné enamel on gold (obverse) and silver-gilt repoussé and engraved relief depicting the Annunciation (reverse); height 9.1 cm, width 7.3 cm, depth 1.6 cm; Maastricht, treasury of the church of Saint Mary[42]
4. Pendant with the Descent into Limbo; cloisonné enamel on gold (obverse) and silver gilt (reverse); height 9.5 cm, width 8.5 cm; twelfth century; Moscow, Kremlin Armory, no. 13-797[43]
5. Circular pendant reliquary with a bust of St. Demetrios (obverse) and standing figures of Sts. Sergios and Bakchos (reverse); cloisonné enamel on gold; di-

[37] Alternatively, Christman, "Report" (as in note 36), suggested that the relief "appears to have been created by burnishing the silver over a form with the designs cut into it. There are many burnishing marks which follow the forms in the design." The possible employment of a form implies multiple products, which does not seem consistent with the fact that this work is a luxury object.

[38] This is recorded in Cleveland Museum of Art neg. no. 41055.

[39] D. Buckton, "Enamelling on Gold: A Historical Perspective," *Gold Bulletin* 15 (1982), 103, 109, fig. 11:f.

[40] M. Ross, "Jewels of Byzantium," *Arts in Virginia* 9.1 (Fall, 1968), 27, fig. 38; *A Medieval Treasury from Southeastern Collections*, ed. J. Folda and J. M. Schnorrenberg, exhib. cat. (Chapel Hill, N.C. 1971), 12, 66, illus. opposite p. 12; A. Gononsova and C. Kondoleon, "The Art of Late Rome and Byzantium," *Apollo* 122, no. 286 (December 1985), 37, illus. 13; *ODB* I, 700, s.v. "enkolpion," illus.

[41] H. Wentzel, "Byzantinische Kleinkunstwerke aus dem Umkreis der Kaiserin Theophano," *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), 56–57, figs. 14:a–c, bibliography on p. 83, nn. 57–61; M. M. Gauthier, *Les routes de la foi: Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle* (Fribourg, Switzerland 1983), 40, 190, no. 17.

[42] *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, ed. A. Legner, exhib. cat., Schnütgen-Museum (Cologne 1985), vol. III, 161–162, no. H 63, colorpl. and bibliography.

[43] Bank, *Collections of the U.S.S.R.* (as in note 28), 364, no. 18, colorpl.

ameter 2.8 cm, depth 0.6 cm; Thessalonike, thirteenth century; Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, no. 53.20.[44]

The cloisonné enamel of the Cleveland *enkolpion*, overlying a silver-gilt sheet, is apparently very rare, because the base sheets of Byzantine cloisonné enamels have heretofore been described for the most part as being made from gold alone.[45] Obviously, publications of technical assessments of the underlying metal used in Byzantine cloisonné enameling would be of great help in clarifying this issue. The iconography of the Cleveland *enkolpion* ties it to a number of other larger, better-known enameled works. The soldier saints Theodore and George were extremely popular and are represented frequently either singly, in pairs, or with other military saints.[46] However, a precise dating of the enamel on the Cleveland *enkolpion* is elusive, since no dated works of comparable scale and style exist. The Richmond and Halberstadt *enkolpia* present a simpler and earlier style. Only the inverted heart motif on the chlamys worn by St. Demetrios in Halberstadt holds particular relevance; this may be one of the earliest manifestations of this motif (Fig. 10).

The most significant analogies for the Cleveland figures' opulent coloristic effects and linear complications are found in several larger works. The earliest of these are the enameled plaques from the crown of Constantine Monomachos, which was intended for the use of the empress Zoe (1042–1054) or Theodora (d. 1056). Preserved in the Hungarian National Museum in Budapest, these enamels are notable for their rich and intricate patterns, not only in the imperial figures, but in those of the dancing girls and personifications of Truth and Humility. The inverted heart motifs are a pervasive part of their decorative effect.[47] Key military costumes are found in the frame of the icon with the full-length figure of St. Michael in the treasury of San Marco, mentioned above.[48] More than twice the size of the Cleveland figures, the four pairs of military saints represented in the enameled oval medallions provide a useful comparison for the treatment of the chlamys, cuirass, skirt, and shield. While there are many differences between the Cleveland and San Marco figures—the details are more precise in the larger series—they share an emphasis on a richly variegated pattern of small units of color and intricately intertwining cloisons. This effect is found in the enameled busts of Sts. George and Demetrios on the Byzantine crown of 1074–1077, made for a queen, which is incorporated into the so-called Hungarian Crown, also in the Hungarian National Museum,[49] as well as in the medallions of Sts. Theodore, Demetrios, and George on the frame of the Djumati icon, dating to the first half of the twelfth century.[50] The Theodore image is of particular note because of the use of the inverted heart motif on his chlamys.[51] From these comparisons, despite the differences in scale, a late eleventh- or early twelfth-century date may be proposed for the enamel on the Cleveland *enkolpion*. Presumably, the mounting with the repoussé Crucifixion plaque is contemporary. Stylistic comparison with ivory reliefs of the Triptych Group and with steatite plaques tends to confirm this.[52]

Byzantine cloisonné enamels, which have always been

[44] Ross, *Jewelry, Enamels* (as in note 2), 111, no. 160, pls. 74, 75, and colorpl. H; Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), 190, no. 62, illus.

[45] The base plate of a badly damaged cloisonné enamel with St. John the Evangelist in the Metropolitan Museum of Art (17.190.713) appears to be an alloy of silver that may have been mercury gilt, according to an examination report by P. Dandridge dated 29 September 1993 in the conservation files of the museum. This could be the electrum referred to by Kondakov, *Histoire* (as in note 11), 5, 88, 93; and O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford 1911), 499.

Examining the cloisons of the St. John enamel, Dandridge observed that "the artist used different alloys selectively for the development of the figure. It is clear under the microscope that a predominantly gold alloy was used to outline the face, eye, nose, and mouth, as well as the hair and hands; moreover, the half-cloisons that lay beneath the surface of the face and hands are gold. The cloisons and half-cloisons used throughout the rest of the figure are visually similar to one another and are much more silvery in appearance. SEM [scanning electron microscope] analysis of the interior of a sample of one of these cloisons indicates that they are made from alloy of silver, gold, and copper (65%, 35%, 4%). Analysis of the surface of the same sample does indicate the presence of a small amount of mercury. One normally associates the presence of mercury as evidence for amalgam gilding. The total absence of gold can sometimes be the result of wear; however, in this instance, the surface of the enamel appears to be relatively well preserved. Further analysis might help to clarify the somewhat contradictory evidence."

The situation with respect to the cloisons of the St. John may be compared with the comments of Christman, "Report" (as in note 36), given in relation to all of the cloisons on the Cleveland *enkolpion*: "Gold-colored cloisonné wires have been used. It is difficult to determine (without the use of a scanning electron microscope) if the cloisonné wires are gilt silver or silver alloy. Under microscopic examination the wires appear monochromatic, suggesting an alloy. However, mercury was also detected, but this could be a result of fire gilding the remaining background."

[46] Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (as in note 45), 498, 506, fig. 304; Volbach et al., *Pala d'Oro* (as in note 13), nos. 113, 115–118, 126, 128, 139; Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), nos. 22a, 28, 30, 47b; M. E. Frazer, "The Djumati Enamels," *BMMA* 28.6 (February 1970), 240–251, figs. 3, 7; L. Z. Khuskivadze, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts* (Tbilisi 1984), 96, no. 137, color illus.

[47] Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), 96–104, no. 32, illus.

[48] *Treasury of San Marco Venice* (as in note 16), 171–175, no. 19, color illus. on p. 172 (B. D. Boehm).

[49] E. Kovács and Z. Lovag, *The Hungarian Crown and Other Regalia*, 2d ed. (Budapest 1980), 23, 30, 31, illus. in color.

[50] Frazer, "Djumati Enamels" (as in note 46); Khuskivadze, *Georgian Enamels* (as in note 46).

[51] The inverted heart may be seen in the enamel depicting Longinos, probably dating from the second half of the twelfth century, on the frame of an icon in Jerusalem; P. Hetherington, "Who is This King of Glory? The Byzantine Enamels of an Icon Frame and Revetment in Jerusalem," *Zkunstg* 53.1 (1990), 29, 37, fig. 4, as suggested to me by H. Evans.

[52] A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts* (Berlin 1934), 66–68, pls. 54–57; I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, 2 vols. (Vienna 1985), nos. 31, 38, 44, pls. 18, 22, 25.

highly prized, were sent as imperial gifts, occasionally to foreign rulers.[53] They may have been carried to the West as part of Theophano's dowry and other properties.[54] Some came to the West following the sack of Constantinople in 1204.[55] Even the smallest fragments were treasured abroad for their fine workmanship and jewel-like brilliance; they were, on occasion, preserved through incorporation into later works.[56] The temple pendant and the *enkolpion* presented here are both extremely small, and their size may in fact have been a significant factor in their survival. Certainly, they reflect the very great splendor of the Byzantine culture and the opulence of the court in Constantinople during the Second Golden Age.

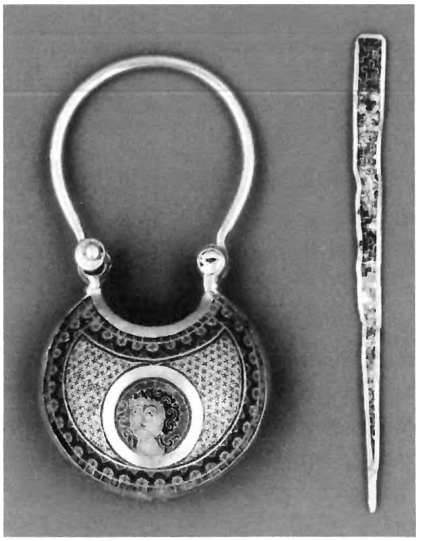
The Metropolitan Museum of Art

[53] Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), nos. 32, 37, 47, 49.

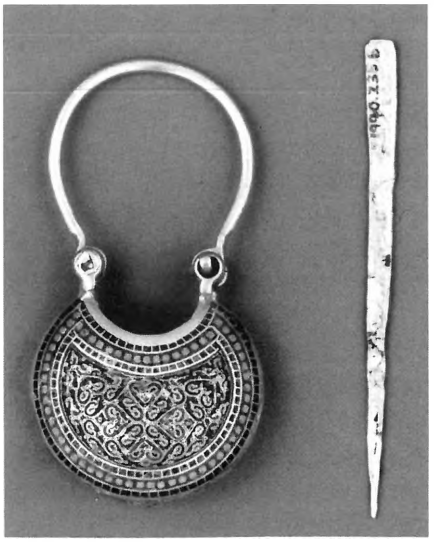
[54] Ibid., no. 26; Wentzel, "Byzantinische Kleinkunstwerke" (as in note 41).

[55] Le Comte Riant, "Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle, et des documents historiques nés de leur transport en occident," *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* 36 (1875), 1–214. I am indebted to B. D. Boehm for this reference. See also *Treasury of San Marco Venice* (as in note 16).

[56] Wessel, *Byzantine Enamels* (as in note 13), no. 50.

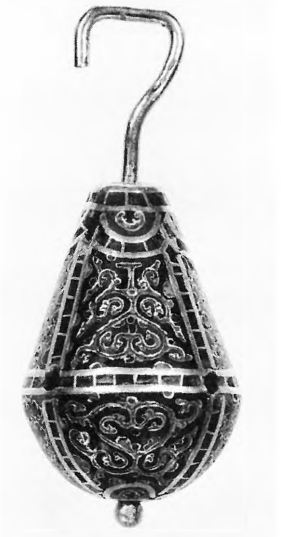


1. New York, Metropolitan Museum of Art, no. 1990.235a,b, Temple pendant and stick, gold and cloisonné enamel. Constantinople, late eleventh–first half twelfth century

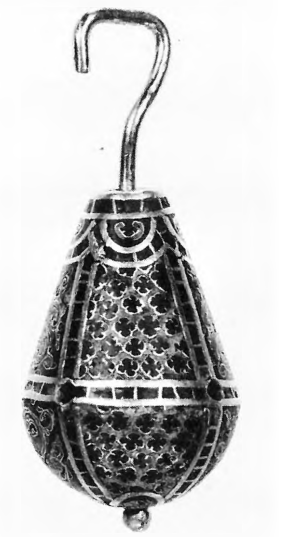


2. Reverse of Fig. 1

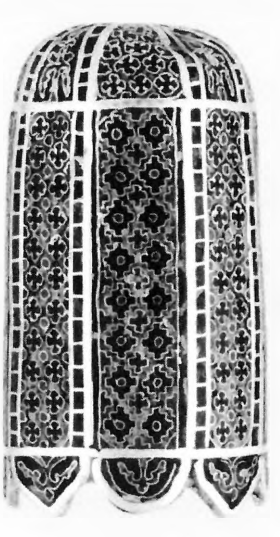
3. New York, Metropolitan Museum of Art, nos. 17.190.704 (left) and 17.190.702 (right), two *kolti*, gold and cloisonné enamel. Kievan Rus', eleventh–twelfth century



4. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, no. 40.69, "button," gold and cloisonné enamel. Constantinople, eleventh century



5. Reverse of Fig. 4



6. Brussels, formerly Adolphe Stoclet collection, scepter tip, gold and cloisonné enamel. Constantinople, twelfth century

7. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, portable altar, detail, copper gilt. Franconia, about 1020–40

8. Cleveland Museum of Art, no. 72.94, *enkolpion*, silver gilt and cloisonné enamel on silver gilt. Constantinople, late eleventh–early twelfth century

9. Reverse of Fig. 8

10. Halberstadt, Cathedral treasury, no. 16a, *enkolpion* with St. Demetrios, silver, gilding, cloisonné enamel on gold. Constantinople, about 1000

Quelques bronzes byzantins à Chersonèse (les liens avec l'Asie Mineure et les Balkans aux XIIe–XIVe siècles)

VERA ZALESSKAYA

APRÈS LA CHUTE de l'État du Bosphore, Chersonèse se trouva être la première cité parmi les villes de la Tauride et devint, à l'époque médiévale, le principal avant-poste byzantin au Nord-est ainsi que le centre d'où se diffusait la politique de l'Empire sur le littoral de la Mer Noire. Comparée aux grandes villes byzantines, c'était une localité reculée, peu peuplée, qui servait souvent de lieu d'exil pour les dignitaires et les membres du clergé tombés en disgrâce. Il est donc tout à fait étonnant que, lors des fouilles menées sur le site de cette ville provinciale par excellence, une grande quantité de pièces remarquables, incontestablement importées, aient été découvertes. Par leur nombre, les ouvrages d'orfèvrerie ainsi que les objets en bronze, pierre, verre et céramique permettent de comparer Chersonèse aux villes de l'Empire byzantin telles que Thessalonique, Athènes ou Corinthe. L'on peut même affirmer que Chersonèse a fourni des trouvailles uniques en leur genre.[1]

En 1976, on découvrit dans les habitations des XIIIe–XIVe siècles cinq encolpions cruciformes en bronze. Sur l'un figure une Vierge orante, sur le second, saint Théodore orant, sur le troisième, qui est entièrement conservé, figurent—sur un volet—une Crucifixion, et sur l'autre, une Vierge orante avec les quatre évangélistes dans des médaillons. Sur un volet du quatrième encolpion figure une croix (Fig. 1), sur le cinquième, un saint flanqué des inscriptions: "saint Georges" et "saint Démétrius" (Fig. 2).

A l'heure actuelle, c'est par centaines que l'on dénombre de tels encolpions (excepté le dernier exemplaire, Fig. 2) qui servaient de reliquaires ou bien, peut-être, à pendre des objets votifs. Le style des représentations sur ces pièces est à ce point particulier que l'on peut parler ici d'un groupe à part de monuments: les figures, dont les contours sont dictés par la forme de la croix, sont exécutées d'une manière très schématique, les torses ont l'aspect d'ovales tracés d'une manière décorative, les vêtements sont relevés de motifs géométriques.

Étant donné que la source du culte des saints représentés sur les encolpions se trouve en Syrie, en Palestine et en Asie Mineure,[2] il est parfaitement permis de rattacher ces pièces aux provinces orientales de l'Empire byzantin. Il en est de même en ce qui concerne leur style. Les particularités des représentations sur les croix rapprochent ces dernières des oeuvres exécutées dans la "manière striée" répandue dans le Proche-Orient. En effet, une partie des encolpions connus actuellement, fut découverte sur le territoire de la Syrie; on en trouva notamment un très grand nombre lors de la construction de la ligne ferroviaire Damas-Bagdad. (Ces objets avaient été acquis par B. I. Khanenko et se trouvent, à présent, au Musée Historique de Kiev.)

Les croix sont traditionnellement datées des VIe–VIIe siècles. Cette datation n'est pas dénuée de fondement. L'élaboration des principaux types iconographiques et de certains attributs (cyprès stylisés, croix ou étoiles flanquant les figures de la Vierge et de Jean le Théologien) remonte à une période précédant l'iconoclasme. De plus, dans deux cas certains, des croix avec représentations exécutées par de fins traits furent découvertes sur des sites des Ve–VIe siècles à la forteresse de Belgrade près de Preslava (Bulgaria) et dans les couches du haut Moyen Age à Liège. Il est possible de dater également du VIIe siècle la croix de la sépulture de l'église de la Dormition sur l'île de Rhodos.[3]

[1] V. N. Zalesskaya, "Nouvelles découvertes de bronzes byzantins à Chersonèse," Ἀρχ.Πόντ. 38 (1984), 149–168.

[2] H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs* (Bruxelles 1933), 145, 148, 185–186.

[3] I. Balanakis, "Παλαιοχριστιανικὲς βασιλικὲς Μεσαναγροῦ Ρόδου," Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν 13.2 (1980), 222–223, fig. 10.

L'existence d'exemplaires remontant au haut Moyen Age est également démontrée par des imitations barbares, et provenant surtout de Grande Moravie: des représentations gravées de saints proches, du point de vue stylistique et iconographique, des représentations figurant sur les encolpions, apparaissent sur des parures de ceintures provenant de Mikulčiče et de Stare Mesto en Grande Moravie.

Pourtant, il serait erroné de rattacher tous les encolpions gravés et coulés à la période précédant l'iconoclasme. L'exécution de ce genre d'objets cultuels devait être soutenue par une tradition iconographique très stable, comme c'est le cas pour les encensoirs en bronze, très proches, quant au style et à l'iconographie des encolpions. Étant donné qu'il existait une tradition multiséculaire dans la fabrication des encensoirs sphériques décorés de scènes évangéliques en relief, il est permis de supposer qu'une grande partie des croix présentant un caractère archaïque ne sont pas tant des pièces anciennes (c'est-à-dire des VIe–VIIe siècles) que des reproductions de modèles anciens. Cela est notamment attesté par les données archéologiques. A l'exception de deux mentionnés plus haut, les encolpions étudiés ne se rencontrent pas dans les sites archéologiques antérieurs au IXe siècle.

Ainsi, il s'avère que la plupart des croix syriennes en cours durant la période des Xe–XIIe siècles ne remontent pas à une haute époque, mais sont plutôt des répliques de modèles anciens. La datation de la majorité des encolpions permet de supposer que de tels objets étaient fabriqués en dehors des limites de la Syrie et de la Palestine, mais vraisemblablement dans un milieu de tradition orientale. C'est à ces oeuvres que l'on peut rattacher les encolpions avec représentation des saints Basilius (Basile), Nicéphorus et Parascève dont le culte n'était pas lié aux martyriums de Syrie et de Palestine.

Après les victorieuses expéditions byzantines du milieu du Xe siècle, qui réintégrèrent la Syrie et la Palestine dans le territoire de l'Empire, les anciens centres de pèlerinage dont l'activité avait été interrompue par les invasions arabes renaquirent. C'étaient surtout des centres de l'activité religieuse et culturelle des Melkites, Syriens orthodoxes qui recherchaient l'union avec le patriarcat de Constantinople.[4] Des ateliers se remirent à fonctionner auprès des églises et des martyriums célèbres. Ainsi, après la venue des Byzantins, le monastère de Saint-Syméon-Stylite-le-Jeune au Mont Admirable, non loin d'Antioche, l'un des principaux centres culturels melkites, ouvrit à nouveau les portes de son scriptorium et reprit la fabrication (pratiquée déjà aux VIe–VIIe siècles) de médaillons pour les pèlerins. Aux Xe–XIe siècles, le milieu melkite fournit divers objets cultuels en bronze (récipients liturgiques, encensoirs).

L'apparition d'encolpions avec représentations gravées et coulées, dans différents centres de l'Empire byzantin, y compris à Chersonèse, doit être vraisemblablement liée à l'activité florissante des centres religieux melkites et à l'exportation d'objets de culte en provenance des lieux saints du Proche-Orient réintégrés à l'Empire byzantin.[5]

Le volet de l'encolpion avec la représentation d'un saint et une inscription en grec contenant les noms de Georges et Démétrius (Fig. 2) présente une manière d'exécution quelque peu différente des croix mentionnées plus haut. La structure et la forme de cette croix sont particulières: elle est très plate, l'épaisseur du volet atteignant à peine 1,5 centimètres; les bords sont profilés; les extrémités possèdent de petites saillies en forme de gouttes. La branche verticale de la croix est occupée par la figure d'un saint en pied, exécutée schématiquement. L'état de conservation de l'objet ne permet pas distinguer le geste des mains du personnage. L'on peut seulement supposer que dans la main gauche il tenait un livre, et que de la main droite il faisait un geste de bénédiction. Le genre de stylisation de la figure diffère de celui que l'on peut observer sur les encolpions cruciformes de Syrie et de Palestine: les lignes souples et arrondies prédominent. Le cas de deux inscriptions se rapportant à une seule figure est également unique. La seule pièce analogue que nous connaissions est un encolpion découvert en Bulgarie: sur l'un de ses volets se dresse un saint flanqué des inscriptions: A[ΓΙΟC] ΓΗΟΡΓΗΟC et A[ΓΙΟC] ΔΗΜΗΤΡΗΟC, et sur l'autre A[ΓΙΟC] ΒΛΑCΗΟC et A[ΓΙΟC] ΝΙΚΟΛΑΟC.[6] La similitude dans les moindres détails, des représentations sur le volet de la croix de Chersonèse et sur celle de Bulgarie, autorise à penser que le deux objets furent coulés dans la même forme, puis gravés dans le même atelier. Krsto Miatev date la croix bulgare des Xe–XIe siècles, se fondant sur les traits stylistiques de cette dernière. Le centre supposé de fabrication de tels encolpions doit être recherché là où pouvaient être vénérés les quatre saints nommés plus haut, et où l'on pouvait les représenter par paires, comme c'est le cas sur les deux croix. Saint Blaise peut fort bien voisiner avec saint Nicolas à la condition qu'il s'agisse des martyrs de Sébaste. Dans ce cas, saint Blaise serait l'évêque de Sébaste, et saint Nicolas l'un des quarante martyrs de Sébaste.[7] Étant donné que ces deux personnages étaient principalement

[4] C. Charon, *Histoire des Patriarcats Melkites*, vol. III (Rome 1911), 17.

[5] V. N. Zalesskaya, "The Relations of Mediaeval Chersonesos with Syria and Asia Minor between the Tenth and Twelfth Centuries," dans *Vostochnoe Sredizemnomorie i Kavkaz IV–XVI vv.* (Leningrad 1988), 93–104.

[6] K. Miatev, "Palestinski krŭstove v Bŭlgariia," *Godishnik na Narodniia muzei za 1921* (1922), 79, fig. 66.

[7] C. C. Martindale, *The Saints. A Concise Biographical Dictionary* (Londres 1958), 91.

vénérés en Asie Mineure, il est légitime de supposer que Georges et Démétrius sont également des saints d'Asie Mineure. L'on connaît un Georges illustre dans cette province: archevêque, puis métropolite d'Amastris, il fut canonisé au début du IXe siècle. Les églises qui lui furent consacrées se trouvaient dans la ville même et en dehors de ses murs, où l'une des collines portait le nom de Georges.[8] Conformément au texte de la vie de ce saint, l'endroit où étaient gardées ses reliques et que visitaient les pèlerins était miraculeux. De plus, la fusion du culte du martyr Georges de Cappadoce, également vénéré dans la région d'Amastris, avec celui de Georges l'archevêque, était appelée à augmenter la popularité, de ce dernier. Le culte des saints guerriers Georges (de Lydda) et Démétrius (de Thessalonique), vénérés dans tout l'Empire, a pu influer sur l'iconographie de saints homonymes, c'est-à-dire qu'à côté de saint Georges—même s'il ne s'agissait pas du saint guerrier, il était normal de placer saint Démétrius. En ce qui concerne Georges d'Amastris, il pouvait être accompagné de saint Démétrius de Scepsis en Hellespont (Asie Mineure).[9] Le lien avec le culte de Blaise de Sébaste est confirmé par le fait que dans le seul manuscrit donnant la vie de Georges d'Amastris, et qui nous soit parvenu, se trouve aussi, dans le même ménologe pour le mois de février, la vie de Blaise de Sébaste.

Ces données conduisent à supposer que la croix découverte à Chersonèse serait une eulogie de saint Georges d'Amastris, à classer parmi les objets analogues qui étaient probablement fabriqués pour les pèlerins à Paphlagonia, la capitale du thème. Les liens de ce centre, important du point de vue économique et culturel, avec tous les territoires attenant à la Mer Noire, sont attestés dans une source aussi connue que l'Éloge d'Hyacinthus d'Amastris, écrite par Nicétas de Paphlagonie.[10] Ce texte explique parfaitement, la découverte des eulogies d'Amastris, tant sur le littoral septentrional de la Mer Noire, qu'en Thrace.

Des pièces en bronze, non moins intéressantes, furent mises à jour en 1985–1988, lors des fouilles d'une habitation médiévale du quartier XX, menées à Chersonèse. La majorité des croix qui y furent découvertes se rapportent, à l'instar des exemplaires examinés plus haut, au type d'encolpions agrémentés de représentations coulées et incisées; sur le recto est le plus souvent représentée une Crucifixion, et, au verso, une Vierge orante entourée des quatre évangélistes. Comme exemple, nous pouvons citer un volet découvert en 1987 (Fig. 3). Sa charnière s'est parfaitement conservée; il porte des incisions obliques ainsi que les représentations de l'Orante au centre et des évangélistes dans des médaillons sur les branches de la croix. Le même site fournit des fermoirs en forme de croix ayant conservé leurs deux volets, l'une avec une Crucifixion et la Vierge, l'autre avec la figure de saint Photios (le verso est lisse) et le troisième sans représentation.

Lors des fouilles en 1985 et 1986 du sous-sol de la même habitation, on trouva deux croix votives. La branche horizontale de l'une est agrémentée de petites boucles servant à accrocher des pendeloques, de médaillons en applique placés dans un décor végétal, sur le croisillon, ainsi que dans la partie inférieure de la croix (la monture d'une de médaillons s'est conservée). La seconde, aux extrémités trifoliées, a les bords relevés de petits points incisés.[11] De tels exemplaires se rapportent à un type très répandu durant l'Empire byzantin:[12] celui des croix à quatre branches ornées de "petites gouttes" aux extrémités, de médaillons en applique, de pendeloques accrochées par de petites chaînettes à la branche horizontale et d'une cheville à l'extrémité inférieure. Les exemplaires qui se sont conservés, montrent que la pièce en bronze était souvent revêtue de feuilles d'argent portant des représentations ciselées. Sur le littoral septentrional de la Mer Noire, de telles trouvailles furent enregistrées à Chersonèse et sur le site d'un monastère des XIe–XIVe siècles qui s'élevait sur la montagne Aï-Todor et qui fut mis à jour en 1969.[13]

Parmi les découvertes faites en 1987, trois croix sont uniques en leur genre. L'une d'elles est un encolpion en bronze décoré d'un saint dans la pose d'un orant se dirigeant vers la droite dans un paysage de montagnes conventionnel. La figure est gravée et en partie incrustée d'argent. La tête du saint est surmontée de l'inscription grecque ΑΓΙΟC ΦΟΤΗ (ὁ ἅγιος Φώτιος), saint Photios (Fig. 4). Dans la main gauche, le saint tient un objet rappelant un balluchon: il s'agit vraisemblablement d'une *akakia* qui symbolise la vanité de la vie terrestre. L'*akakia* était l'attribut des empereurs de Byzance, mais on la voit aussi sur les représentations de saint Etienne[14] et de Jean le Théologien. De plus, saint Etienne tient ordinairement dans la main droite un encensoir muni d'un couvercle et pendu à des chaînettes. L'objet que tient Photios dans la main droite ressemble à une coupe avec un couvercle ouvert du côté droit et une anse

[8] V. G. Vasilievski, *Zhitie, sv. Georgiia Amastridskogo*, vol. III (Saint-Pétersbourg 1915), 22.

[9] Sergi (Métropolitain), *Polnyi mesiazeslov Vostoka* (Moscou 1876), 215.

[10] Nicetae Paphlagonis, *Oratio XIX, Laudatio S. Hyacinthi Amastreni*, PG 105, col. 421.

[11] J. P. Kalashnik, "Srednevekovyi dom v XX kvartale Hersonesa (raskopki 1982–1988 gg.)," dans *Itogi rabot arkheologicheskikh ekspeditsii* (Leningrad 1989), 166, 169, figs. 2, 19.

[12] A. V. Bank, "Ob odnom pamiatnike chekannogo iskusstva iz Maloi Asii," dans *Khudokhestvennye pamiatniki i problemy kul'tury Vostoka* (Leningrad 1986), 118–124.

[13] O. I. Dombrovski, "Srednevekovnye poseleniia i 'Isari' Krimskogo iuzhnoberezhia," dans *Feodal'naia Tavrika* (Kiev 1974), 41–42.

[14] O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities in the British Museum* (Londres 1901), 113, no. 560.

rendue par un ovale. Par sa forme, cet objet rappelle un encensoir à main, c'est-à-dire un katzion. Un objet similaire fut découvert lors des fouilles de la même habitation (Fig. 7). La figure du saint y est rendue par des procédés conventionnels appliqués avec beaucoup de maîtrise par un artiste qui dut exécuter plus d'une fois de telles effigies. Mais, par le caractère de sa stylisation, elle diffère de celles des eulogies des pèlerins de Syrie et de Palestine. La figure du saint est cernée de deux lignes; l'espace entre celles-ci est rempli de stries obliques; le nimbe est festonné; les yeux et la barbe sont incrustés d'argent. Ainsi, nous pouvons observer des procédés spécifiques qui caractérisent la production d'un atelier inconnu exécutant des pièces en l'honneur d'un saint local vénéré. Le martyrium de saint Photios se trouvait à Nicomédie. La chapelle fut considérablement agrandie au début du XIIIe siècle, lorsque Jean III Doukas Vatatzès, l'empereur de Nicée (1222–1254) fit de larges dons au monastère de Saint-Photios.[15] Il est intéressant de mentionner que dans la même habitation, on découvrit en 1985 une monnaie nicéenne de cet empereur, ce qui témoigne que les liens entre le littoral nord et sud de la Mer Noire étaient très divers. Si notre hypothèse concernant un atelier fonctionnant auprès du martyrium de saint Photios se montre exacte, l'on pourra ajouter la capitale de l'ancienne thème, Optimat, aux centres d'Asie Mineure avec lesquels Chersonèse entretenait des liens traditionnels (Amastris, Amis, Sinope, Trébizonde).

En même temps que la croix de saint Photios, on découvrit un reliquaire constitué de trois parties: un volet supérieur agrémenté au croisillon d'un anneau en fil de métal strié et de sillons sur les bords, un volet inférieur lisse et une fine plaquette de bronze pliée en forme de croix reliant les deux volets (Fig. 5). Entre eux, se trouvaient un fragment d'os tubulaire et des restes de poussière. Auprès du reliquaire, se trouvaient des fils de bronze dont certains avec des contours de branches de croix, d'autres avec des incisions rappelant un "faux gérnetis," d'autres enfin étaient lisses. Il n'est pas exclu que ces fils décoraient le verso de la croix.

Parmi les reliquaires byzantins connus de nos jours, nous ne trouvons pas de spécimens analogues à celui décrit plus haut. Les analogies ne peuvent concerner que certains éléments de l'élaboration et du décor. Ainsi, ces fils, souvent doubles, et les médaillons appliqués aux croisillons constituent un trait caractéristique du décor des staurothéques des Xe–XIIe siècles.[16] Une partie des fils du reliquaire de Chersonèse (on en trouva plus qu'il n'en fallait pour un contour double) pouvait se placer entre les branches de la croix à la manière des "rayons" qui sont une représentation du bâton et de la pique, détails qui ne firent pas leur apparition avant le Xe siècle.

Le même site fournit une croix à deux faces, en bronze (Fig. 6) dont les extrémités façonnées s'élargissent et montrent une petite alvéole vide sur le recto. Elle est agrémentée sur les deux faces d'un décor spiroïdal en relief. Les spirales forment des médaillons aux extrémités de la croix. Sur les branches de la croix, des ronds en relief soulignent la forme de l'objet; des ronds d'un diamètre moindre remplissent l'espace libre. Cette croix découverte en 1987 est le troisième objet connu montrant une ornementation analogue, quoique plus simple. Le premier objet fut découvert à Chersonèse lors des fouilles de la dite basilique de 1932 et provient d'une sépulture aménagée dans un remblai de la seconde couche après le XIe siècle;[17] le deuxième fut trouvé en Suède,[18] dans une sépulture du XIe siècle. Cette dernière pièce fut pour la première fois exposée à Paris, parmi les pièces des collections particulières, à l'exposition consacrée au millénaire du baptême de la Russie.[19] Au seuil de cette habitation médiévale, on découvrit un katzion (Fig. 7). Il est constitué d'une coupe conique munie d'une anse et agrémentée d'un pied servant aussi de crochet, ainsi que d'un couvercle hémisphérique transpercé de petits trous disposés en lignes concentriques. Selon les sources écrites, les katzions étaient utilisés pendant la cérémonie funèbre et, lors de la liturgie, pendant les trois derniers jours de la semaine sainte.[20]

Parmi les matériaux archéologiques mis à jours au cours des années précédentes à Chersonèse et conservés au Musée de l'Ermitage, figurent encore quatre katzions dont trois (inv. X-245, X-896 et X-1560) sont proches, par leur forme et leur dimension, à la découverte de 1987. Ces pièces possèdent des anses rondes, sans représentations, décorées uniquement de ronds concentriques gravés. Deux exemplaires ont conservé leur couvercle rond ajouré. Le quatrième (inv. X-246) n'a pas de couvercle: il est plus plat, lourd et il est muni d'une longue anse en forme de pipe, agrémentée d'un pied, ce qui le rapproche de nombreux objets—principalement d'origine balkanique—des XVIe et XVIIe siècles, de destination similaire. Un encensoir, analogue à notre pièce par sa structure et son décor, fut découvert à Veliko

[15] R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins: Bithynie, Hellespont, Latros, Galesios, Trebizonde, Athènes, Thessalonique* (Paris 1975), 103–104.

[16] M. van Rijn, éd., *Icons and East Christian Works of Art* (Amsterdam 1980), 47.

[17] G. D. Belov, "Raskopki v severnoi chasti Khersonesa v 1931–1933 gg.," *Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR* 4 (1941), 211, 236, fig. 57.

[18] W. Duczko, "Vikingatida byzantinska metallsmycken i arkeologiska fynd från Skandinavien," dans *Bysans och Norden* (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura 23), éd. E. Piltz (Stockholm 1989), 125–132, fig. 5.

[19] *Hommage au millénaire du baptême de la Russie, Icônes et merveilles*, cat. d'expos., Musée Cernuschi (Paris 1989), no 25.

[20] L. Petit, "Le monastère de Notre Dame de Pitié en Macédoine," *IRAIK* 6 (1900), 150.

Tarnovo;[21] il provient d'un site du XIIIe siècle. Un exemplaire provenant d'Asie Mineure est également proche de la pièce X-246 et date de la même époque.[22]

A l'heure actuelle, nous disposons de nouvelles données concernant des découvertes analogues dans les Balkans. Sont publiés des katzions trouvés lors de fouilles archéologiques, à Mistra, à Météora et à Janievo.[23] Sont publiées des pièces conservées au monastère de Markov et provenant de la région de Prilep;[24] elles datent de la fin du XIIe jusqu'au XVe siècle. Par leurs dimensions et leurs formes, ces coupes sont proches des modèles de Chersonèse. Elles en diffèrent essentiellement par la forme des anses ajourées et décorées d'un ornement "en tapisserie" complexe où l'on peut voir des symboles de l'art chrétien primitif: des paires d'oiseaux symbolisant l'immortalité, un Arbre de Vie, un dauphin, symbole du salut.

En 1974, on découvrit dans le quartier XXVIII de Chersonèse un encensoir du type balkanais (Figs. 8 et 9). Sur son anse, on trouve la représentation, sur un fond ornemental, de deux oiseaux aux cous entrelacés.

Le caractère de la stylisation des figures sur les encensoirs balkanais témoigne de la pénétration de l'influence occidentale. Ces pièces semblent annoncer les encensoirs en forme de tours gothiques ajourées, largement répandus au XVIe et XVIIe siècles en Serbie,[25] Bulgarie[26] et Roumanie.[27] En Russie, les encensoirs du type "katzion" sont moins connus que dans les contrées méridionales: aux XVIIe et XVIIIe siècles, ils ne se sont conservés que dans le milieu des vieux-croyants.[28]

Les katzions sont souvent représentés sur les fresques des églises serbes du XIVe siècle.[29] Mais on ne peut y discerner que les contours de l'objet, comme c'est le cas notamment sur la fresque de Gračanica. Il faut noter que ces encensoirs à main étaient représentés dans la scène de la Dormition, démontrant ainsi leur lien avec la cérémonie mortuaire dont nous avons parlé plus haut.

Parmi les monuments russes du XIVe siècle, ce n'est que dans l'église de la Dormition de Volotovo Pole à Novgorod, dont les fresques révèlent des traits de la tradition iconographique et stylistique des Slaves du Sud, que l'on peut trouver l'objet qui nous intéresse: le prophète Samuel[30] tient un katzion de la même manière que saint Photios représenté sur l'encolpion de Chersonèse.

Les nouvelles trouvailles de bronzes d'époque byzantine faites à Chersonèse permettent de mettre en lumière certains liens, négligés jusqu'à présent par les spécialistes, entre Chersonèse et les provinces byzantines des Balkans et d'Asie Mineure.

Ermitage

[21] *Tsarevgrad Tŭrnovo. Dvorets na bulgarskite tsrae prez vtorata bulgarska durzhava*, vol. II (Sofia 1974), 217–219, fig. 80.

[22] S. Redford, "Excavations at Gritille (1982–1984): The Medieval Period. A Preliminary Report," *AnatSt* 36 (1986), 122, fig. 13.

[23] L. Bouras, "Παλαιοχριστιανικὰ καὶ βυζαντινὰ θυμιατήρια τοῦ Μουσείου Μπενάκη," Ἀρχαιολογία 1 (1981), 68–70.

[24] D. Milošević et M. Tatić-Djurić, *Srednevekovrna umetnost u Serbii* (Belgrade 1969), 79–80.

[25] B. Radojković, *Srpsko zlatarstvo XVI i XVII veka* (Novi Sad 1969), 53, 92–94, 125–126, figs. 82–84.

[26] D. Drumev, *Zlatarsko izkustvo* (Sofia 1976), 130–131.

[27] C. Nicolescu, *Argentaria laica şi religiosa in tarile Romane (sec. XIV–XIX)* (Bucareşt 1962), figs. 160–174.

[28] N. V. Pokrovski, *Tserkovno-arkheologicheskii muzei S. Petersburskoi Akademii* (Saint-Pétersbourg 1909), 41, pl. 13.

[29] D. Milošević, "Bronzana kadionitsa u Narodnom Muzeju," *Sbornik Narodnog Muzeja* 4 (1964), 283–287.

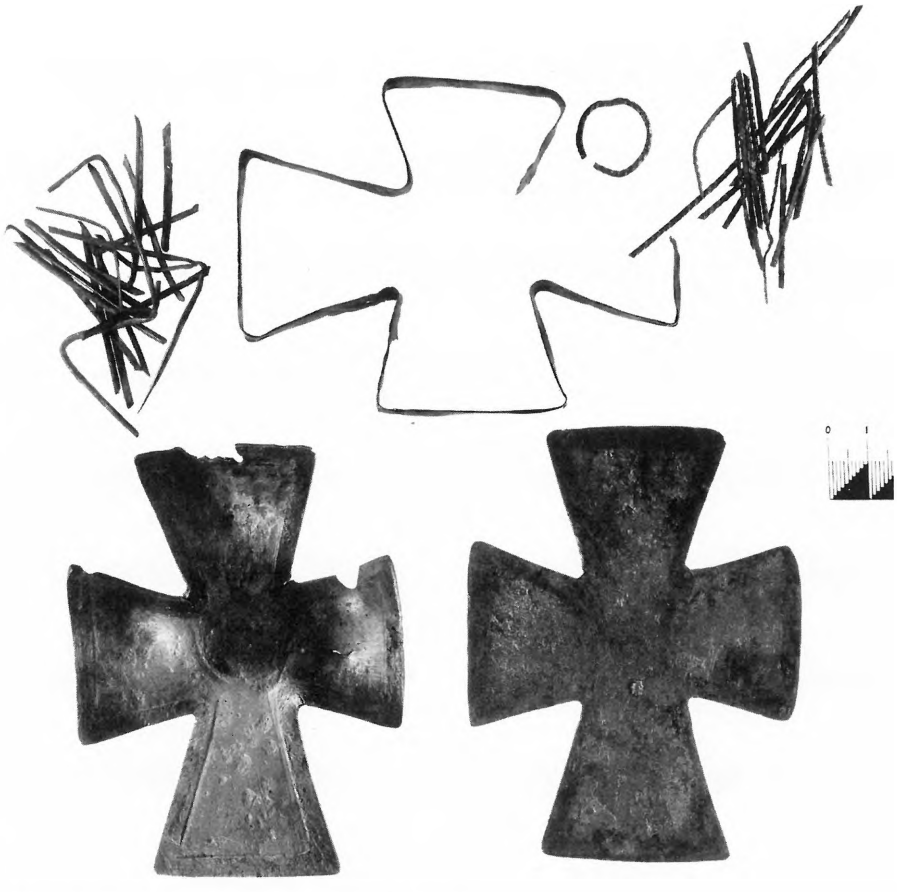
[30] M. V. Alpatov, *Freski tserkvi Uspeniia na Volotovom Pole* (Moscou 1977), pl. 49.

1. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec une croix

2. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec St. Georges d'Amastris

3. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec la Vierge orante

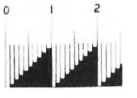
4. Saint-Pétersbourg, Ermitage, encolpion avec St. Photios



5. Saint-Pétersbourg, Ermitage, croix-reliquaire

6. Saint-Pétersbourg, Ermitage, croix avec décor spiroïdal

7. Saint-Pétersbourg, Ermitage, katzion à anse avec ronds concentriques



8. Saint-Pétersbourg, Ermitage, katzion à anse avec deux oiseaux

9. Détail de la Fig. 8

Index

Aachen, cathedral treasury: Anastasios reliquary, 184; Lothar cross, 154; textile fragment with quadriga, 267, 270
Aachen, palace chapel, 182; ambo of Henry II in, 156–58; cupola of, 137; tomb of Charlemagne in, 157, 158, 184; tomb of Otto III in, 157, 158
Aaron, images of, 194, 195, 269, 536, 537, 538–39
Abbassids, ornamental style of, 278
Abbeville, Bibliothèque municipale, MS. 4(1) (Abbeville Gospels), 116, 117–18
Abdallah Nirqi, Central Church, 237, 238, 239
Abel, images of, 225
Abraham, images of, 76, 83, 228, 257
Abramios (saint), 292
Abramishvili, Guram, 592
Abū Ishāq Ibrahim ibn Mūsa ibn Yaᶜqūb al-Maliki al-Mu'azzami, 362
Abu Oda, church at, 238, 239, 240
acanthus bush, as Moses' burning bush, 534
acanthus leaves, 42–43, 95–96, 585
Acheimastou-Potamianou, Myrtali, 550
acheiropoieton, 370, 519, 561
Acta Johannis, 170, 173
Acta Petri, 30
Adam: images of, 225, 228; and *Life of Adam and Eve*, 329–34; as parallel to Christ, 310, 311–13, 314
Adamantiou, Adamantios, 495
Ada School. *See* Court School of Charlemagne
Adelheid Gospels (Quedlinburg), 183
Adiš (Georgia), church of the Savior: icon of the Virgin Eleousa, 497
Adoration of the Magi: in catacomb of Priscilla, Rome, 558; on ivory carvings, 51–52, 53, 54; in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 85; in post-iconoclastic Nativity scenes, 195, 196
Adversus haereses (Irenaeus), 169, 197
Aeneas carrying Anchises, images of, 205–6, 208
Aeneid (Vergil), 620
Age of Spirituality exhibition (New York, 1977–78), 49, 93
Aght'amar, church at, 309, 311
Agnes of Poitou (Holy Roman empress), 145–46
Agrimensores manuscript (Wolfenbüttel), 104
Aigion (near Patras), icons of St. George at, 475
Ainalov, Dmitrii V., 226, 569, 639
Aischylos: *Bassarai*, 9, 10
akakia, symbolism of, 671
Akakios Klimax, 292, 293, 294
Akathistos Hymn, 198, 482, 550, 551, 558, 561
Akropolites, Georgios, 558
Aksha, church at, 236, 239
Alahan, Evangelists' Door in the basilica of, 621n. 58
Aland, K., 31, 33, 35
Alaric I (Visigoth king), 44, 83
Alaverdy Gospels (Tbilisi, Georgian Academy of Sciences, cod. A 484), 170, 171
Albano, Roman marble altar from (Museo Capitolino, Rome), 105
Albuin (saint), 184
Alemanni, Niccolo, 147
Alexander, P. J., 615
Alexandria: ivory panels in ambo of Henry II from, 156; library at, 103; as see (patriarchate), 41
Alexios (son of John II Komnenos), 319
Alexios I Komnenos (emperor), 185, 579–80, 582, 583, 584
Alexios II Komnenos (emperor), 437
Alexios III Angelos (emperor), 630
Alexios V Doukas Mourtzouphlos (emperor), 599
Alfonso X (Alfonso the Wise, king of Castile and León), 415
Alkison, basilica of (at Nikopolis), 44–45
Altheus burse-reliquary (Sion), 591
Amalthea, 105
ambo of Henry II (in Aachen palace chapel),156–58
Ambrose (bishop of Milan), 41, 82, 84, 85
Amiranashvili, Shalva, 593
Amone (hermit from Tuna el-Gebel), 238
Amour (saint), 185
Anastasios I (emperor): and construction of Cappadocian churches, 300; diptych in Berlin of, 181; diptych (false) in Brussels of, 181; diptych in Verona of, 133
Anastasios the Persian, reliquary of (Aachen), 184
Anastasis: at church of the Pantokrator, Dečani, 225–30
Ancona, cathedral of San Ciriaco: shroud of St. Cyriacus, 600–601
Anderson, Jeffrey, 580
Andrejaš (Serbia), church, frescoes of, 226
Andrew (saint): in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246; icon of (Sinai), 490; reliquary of (Trier), 155–56
Andrew of Crete (saint), 559, 562–63, 564
Andrew of Hungary, 184
Andros, sculptures of, 587
Angilbert (saint), 181
Anikievo Gospels (St. Petersburg, Academy of Sciences, MS. 34.7.3), 430–32
Anna Komnene, 582, 583, 646
Ann Arbor, University of Michigan Library, cod. 171, 466n. 9
Anne (saint), images of, 237, 238, 257, 504
Annon triptych (Cologne), 186, 187
Annunciation: on diptych (false) of Anastasios I, 181; on Genoels-Elderen plaque (Brussels), 181; on Grado throne ivories, 121; on ivory plaque in Munich, 54; at Monastery of St. Paul near the Red Sea, 283, 284; in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 82–83; in post-iconoclastic Nativity scenes, 195, 196
Ano Volos (Thessaly), sarcophagus of Anna Maliasene in, 600
Antakya, museum: mosaics from House of the Red Pavement, Antioch, 269
antependia: antependium of Rupertsberg (Brussels), 188; ivory antependium in Salerno, 330, 418, 419; lost antependium from St.-Denis, 132
Antinoöpolis, textiles from grave at (Berlin), 268
Antioch: grave of the Maccabee brothers in, 15; mosaics from House of the Red Pavement at, 269; as see (patriarchate), 41. *See also* Seleucia
Antoninus Pius (emperor), coins of, 205
Antony the Great (saint), 283, 290, 294
Antypas (saint), 489
Aphrodite, 618
Aphrodosius, 84
Apocalypse of Moses, 329, 330–31, 332
Apocrypha, 416, 437
Apollodorus, 105
apostles: at Capernaum, 22, 23. *See also* Evangelists
Appion (bishop of Syene, Contra Syene, and Elephantine), 92
Apulian vases, images of Orpheus on, 5, 7
Arakas (Cyprus), church of the Virgin, 474
Arakiotissa icon (Nicosia), 560
Aratea manuscript (Leiden), 105
Arcadius (emperor), 144

archangels: in frescoes of Buried Church near Ivanovo (Bulgaria), 215–19; in frescoes of Faras cathedral, 238–39. *See also* Gabriel (archangel); Michael (archangel); Raphael (archangel); Zagzagel (archangel)
architecture. *See specific buildings by location*
Argonautica (Valerius Flaccus), 620
Argos (Greece), mosaic in the Villa of the Falconer, 267
Argutjun (archbishop), 340
aristocratic Psalters, 533, 638–39
Aristophanes, 204
Aristotle, 207
Ark of the Covenant, imagery of, 366, 368, 405–11
Arnim, H. von, 33
Arsu, images of, 269
Arta, Blachernai monastery: fresco of the procession of the Hodegetria icon in, 550
Artemios (saint), 551, 553
Artemis: attributes of, 8; silver dish with images of, 93; temple at Ephesus to, 620
Asaph, images of, 348, 350–51, 352
Ascension: in frescoes, 216; on ivory carvings, 50, 55, 617
Ascension of Alexander the Great: at church of St. Demetrios, Vladimir, 598–99; iconography of, 599, 601; at San Marco, Venice, 599
Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 2334), 194n. 14, 420
Asklepios (saint), 571–72, 573
Assemani Gospels (Vatican, cod. Vat. slav. 3), 524
Assenova Krepost (Bulgaria), church of Saint Petrička, 279
Astrapas, Michael and Eutychios, 439, 440, 525
At'eni (Georgia), grave relief in the church of St. Sion in, 270
Athanasios, bishop of Alexandria (saint), 38, 227
Athanasios I (patriarch of Constantinople), 389
Athens: in Early Christian period, 41–45
Athens, Agora Museum: marble statue of ephedrismos players, 204
Athens, Benaki Museum: cod. 34.3 (Psalter), 351, 466; drawing of Great Palace in, 647
Athens, Byzantine Museum: icon of Christ Pantokrator from Thessalonike, 498; icon of Christ "Wisdom of God" from Thessalonike, 475, 498; icon of the Three Church Fathers, 512–14; icon of the Virgin Eleousa, 495–98; icon of the Virgin Hodegetria, 564; icon of the Virgin from Vatopedi monastery, 496–97; icons of the Virgin from Thessalonike, 474, 496–97; pseudo-sarcophagus, 600; "Theseus" relief, 586
Athens, Kanellopoulos Museum: icon of the Birth of the Virgin, 248
Athens, National Gallery: icon of the Crucifixion by Andreas Pavias, 247, 248
Athens, National Library: cod. 56, 322, 323; cod. 75 (synaxarion), 342; cod. 77, 466; cod. 153, 466; cod. 1905, 357; cod. 2364, 321n. 15; cod. 2603 (Gospels), 398n. 2, 399n. 13, 400, 429, 432; cod. 2645 (Melenikon lectionary), 323, 489n. 10; cod. 2759 (liturgical roll), 356
Athens, Odeion of Agrippa, 41
Athens, Panagia Gorgoepikoos, 587
Athens, Spiro Loverdo Library: cod. 4 (Tetraevangelion), 465–66; cod. 13 (Gospels), 465, 466–67; icon of the Virgin Hodegetria, 563
Athens, Theater of Dionysos, 41
Athos: decoration of monasteries at, 254–55; Model Book (*Hermeneia*) of, 254, 257, 258, 640; Protaton in Kariyes at, 400, 511n. 4; royal charters of monasteries at, 219
–Dionysiou: cod. 34, 322n. 26; cod. 38, 399n. 13, 400; cod. 70, 609; cod. 105, 164; cod. 309 (lectionary), 400, 467; cod. 315, 400; cod. 588m, 322n. 26
–Hilandar: bilateral icon of the Virgin and St. Nicholas, 481; cod. 9, 398n. 2, 467; icon of the Hodegetria, 526, 562, 564; icon of the Pantokrator, 526; katholikon frescoes, 289
–Iveron: cod. 5, 324; cod. 548 (Gospel book), 400, 467
–Koutloumousiou: cod. 61 (lectionary), 170–71, 320n. 9, 408–9, 435; cod. 62, 400; cod. 292, 400
–Lavra: book cover, 629, 630; cod. A 7, 171; cod. A 9, 466; cod. A 32, 466; cod. A 44, 321n. 17; cod. A 60, 170, 171; cod. A 92, 608–9; cod. A 113, 398, 399n. 9, 400, 401, 402; cod. B 7 (euchologion), 356; cod. B 26, 466; cod. Δ 70, 609; cod. E 140, 398n. 2, 399, 400, 401, 402; cod. Λ 166 (sticherarion), 355; enamel "button," 661; fresco of the feast of the Sunday of Orthodoxy, 551; icon of the Oikonomissa, 561; Phokas lectionary, 195, 629
–Panteleemon: cod. 2, 379; cod. 25, 321n. 17
–Pantokrator: cod. 47, 398n. 2, 400, 401, 402; cod. 61 (Psalter), 320n. 9, 408–9, 435
–Stauroniketa: cod. 43 (Gospels), 183, 319, 321n. 15, 322, 379; cod. 45, 466; cod. 50 (*Scala Paradisi*), 467
–Vatopedi: cod. 602, 406n. 18, 408; cod. 882, 466; cod. 937, 341; cod. 938, 398n. 2, 400, 467; cod. 939, 466; cod. 976, 466; fresco fragment in Old Trapeza, 490; icons of the Virgin, 474, 496–97
Attila (king of the Huns), 270
Aubeterre, church of St. John, 163–65
Augst, Römermuseum: Achilles dish from Kaiseraugst treasure, 93, 95; column candelabrum from Kaiseraugst treasure, 94
Augustine (bishop of Hippo), 84–85, 198
Augustus (emperor): cameo in Lothar cross, 154; depictions of entrance into Rome, 84–85, 86
aurum coronarium, 133, 134, 135, 136, 137
Avi Yonah, M., 33
Avlonari, church of St. Demetrios, 585–87
Awetis (illuminator), 343
Azbučno-Jerusalimskij Paterikon, 292

Bacchic rites and attributes, and Orpheus myth, 8–9, 10
Bacchus, depicted in ambo of Henry II, 156
Bačkovo monastery (Bulgaria): decoration of Ossuary Church of, 277, 279, 437, 441; icon of the Virgin in, 496, 497; portrait of Kosmas of Maiouma in, 438
Badilon (saint), 185
Bagrat III (Georgian king), 165
Bagrat IV (Georgian king), 258
Bakradze, Dimitrii Zakharovich, 594, 640
Balaklava, monastery of St. George: lectionary, 342
Baldwin I (Baudouin de Boulogne, king of Jerusalem), 185
Baldwin I (emperor of Constantinople), 186
Balensiefen, Lilian, 9
Ballana necropolis (Lower Nubia), 91–97
Ballek kilise (Cappadocia), paintings in, 311
Baltimore, Walters Art Gallery: Apulian krater, 9; bronze amulet with Christ and the Cross, 575; bronze candlesticks from Hamah treasure, 96; cod. W 524 (New Testament), 170, 176, 319–20n. 4, 323n. 32; cod. W 531 (Gospel book), 323; ivory plaque with Nativity, 195; silver votive eyes from Ma'art al-Nu'mān treasure, 570
Baltimore Painter, Apulian krater by, 9
Bamberg, cathedral: painting of the prophets, 203
Bamberg, cathedral treasury: silk tapestry, 662
Bamberg, Staatsbibliothek: ivory plaques with Christ and Virgin, 183
Banjani (Čučer), church of St. Niketas, 439
Bank, Alisa, 630, 631, 632
baptism: blood and water symbolism in, 310; foreshadowed by Moses crossing the Red Sea, 197; milk used instead of water in, 106; and Resurrection symbolism, 229; symbolism of the cross in, 30, 37
Baptism of Christ: in church at Daphni, 320n. 7; in Gospels of John II (Vatican, cod. Urb. gr. 2), 320, 323; iconography of, 49, 54, 122
Barberini, Francesco (cardinal), 147
Barberini diptych (Louvre, Paris), 51, 52, 54, 55, 133, 135, 267
Barberini Psalter (Vatican, cod. Barb. gr. 372), 560n. 39, 580
Barberini sarcophagus (Dumbarton Oaks, Washington, D.C.), 105–6
Bari, cathedral, MS. no. 1 (Exultet roll), 225, 226
Bar Kochba, 25, 26; tetradrachm of, 405n. 1, 409, 410
Barlaam and Joasaph, 228
Barnabas, Epistle of, 34, 35
Barna da Siena, 246
Basil (metropolitan of Euchaita), 579, 580, 581
Basil of Caesarea (saint), 164, 356, 513, 581, 670

Basil I (emperor), 184, 645
Basil II (emperor), 183, 184, 185
Basiliskos (usurper), 645
Basil the Proedros, 595
Bassarai (Aischylos), 9, 10
Bastard, Comte Auguste de, 50
Baumstark, Anton, 169, 172, 254–58, 348
Bawît, monastery: frescoes in the chapels of, 265–72; image of Church personified in chapel no. 17 at, 311; monastic oratory at, 237, 239
Bayet, Charles, 638
Baynes, N. H., 615
Bede, the Venerable, 22
Belgium, Byzantine influence in, 181–88
Belgrade, Museum of the Serbian Orthodox Church: Hodegetria icon, 564; Smederevo Gospels, 431
Beliaev, N. M., 641
Bellerophon, 105
Belting, Hans, 197, 399, 400, 403, 489, 502–3, 504, 583, 584
Benaki Psalter (Athens, Benaki Museum, cod. 34.3), 351, 466
Beneshevich, Vladimir N., 639n. 17
Benjamin (patriarch), 285
Benjamin, Walter, 622
Bera. *See* Pherrai (Thrace)
Berende (Bulgaria), decoration of church at, 279
Berenson, Bernard, 501
Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, cod. 78 A 9 (Hamilton Psalter), 348n. 12, 550n. 26; cod. gr. oct. 13, 466
Berlin, Staatliche Museen: Artemis dish, 93; Attic vases, 204; diptych of Anastasios I, 181; Gisela treasure, 661; ivory plaque with Entry, 125; ivory plaque with Raising of Lazarus, 124; ivory plaque with scenes from the life of Christ, 49–56; ivory scepter of Leo VI, 143, 145; P. Graec. Berol. 9780, 33, 34; Probianus diptych, 51, 115, 116, 117, 617n. 20; silver dish from Thebes (Egypt), 93, 96; Syrian basalt tomb door, 616; textiles from grave at Antinoöpolis, 268; wooden doors from Deir Mar Eljan monastery (Syria), 619
Bern, Abegg Stiftung: painted textile, 65–71; silver chalice from Phela treasure, 571
Bernard (saint), chasuble of, 188
Bernardus Silvestris, 207
Bernhard of Chartres (bishop), 207
Bernward Gospels (Hildesheim, cathedral treasury, MS. 18), 173
Bertaux, E., 121
Bertha (abbess of Borghorst convent), 155
Bertha (founder of Borghorst convent), 155
Bertha (margravine of Tuscany), 155
Bertha-Eudokia. *See* Eudokia (wife of Romanos II)
Beth Alpha, mosaic of, 410
Bethlehem, churches built by Constantine I in, 23
Beth She'arim, catacomb at, 410, 411, 616
Bible citations:
–Genesis: Gen. 1, 380; Gen. 1:1, 378; Gen. 1:26–27, 227; Gen. 1:27, 418; Gen. 2:7, 67, 417; Gen. 2:9, 309; Gen. 2:21f., 67; Gen. 3:6, 330, 332; Gen. 3:22–24, 309; Gen. 3:24, 284; Gen. 3:25–26, 313; Gen. 4:4f., 67; Gen. 4:17–25, 313; Gen. 4:23–24, 333; Gen. 5:3–4, 313; Gen. 5:6–8, 313; Gen. 5:6–32, 313; Gen. 7:7–8:10, 68; Gen. 14:14, 34; Gen. 18:8, 68; Gen. 19:24–26, 67; Gen. 22:10–12, 68; Gen. 27:18–23, 69; Gen. 28:12–15, 68, 481; Gen. 29:18, 68; Gen. 32:24–28, 481; Gen. 37:14, 69; Gen. 37:25, 68; Gen. 50:26, 420
–Exodus, 366; Exod. 1:26, 532, 533; Exod. 2:1–2, 531; Exod. 2:3–5, 532; Exod. 2:3–9, 194; Exod. 2:11–12, 533; Exod. 3:1–6, 533; Exod. 3:2, 534; Exod. 3:2–22, 194; Exod. 3:3–5, 481; Exod. 3:4, 534; Exod. 3:9–22, 195; Exod. 5:1–5, 534; Exod. 7:4, 535; Exod. 7:8–13, 194; Exod. 7:9, 534; Exod. 7:10, 534; Exod. 7:11, 194; Exod. 7:11–12, 534; Exod. 7:15, 534; Exod. 9:23–25, 534; Exod. 14:19–29, 535; Exod. 14:23–28, 69; Exod. 15:20–21, 535; Exod. 15:23–25, 535; Exod. 15:23–29, 194; Exod. 16:13, 69; Exod. 16:13–31, 536; Exod. 16:14–16, 69; Exod. 16:32–34, 536; Exod. 17:1–6, 535; Exod. 17:6, 535; Exod. 20:4, 75; Exod. 20:5, 75; Exod. 25:8–22, 405; Exod. 25:9ff., 370; Exod. 25:21–22, 405, 407; Exod. 31:18, 481, 536, 537; Exod. 32:1–4, 537; Exod. 32:19, 481, 537; Exod. 32:24, 537; Exod. 32:27–28, 537; Exod. 32:30, 559; Exod. 34:4–5, 537; Exod. 37:1–9, 405
–Leviticus, 366; Lev. 16:2, 405
–Numbers: Num. 7:1–11, 269; Num. 20:1–11, 535; Num. 21:6, 69; Num. 21:16–18, 535
–Deuteronomy: Deut. 6:9, 621; Deut. 11:20, 621; Deut. 21:22, 29; Deut. 31:24–26, 407; Deut. 32:52, 537–38; Deut. 34:1–4, 537–38; Deut. 34:4, 537–38; Deut. 34:5–6, 538
–Joshua: Josh. 5:13, 218; Josh. 5:13–14, 218; Josh. 6:1–9, 218
–1 Kings: 1 Kings 6:23–28, 405; 1 Kings 19:9–10, 349; 1 Kings 20:31, 349; 1 Kings 22:1, 349; 1 Kings 24:4, 349; 1 Kings 24:9, 349
–Psalms, 84; Ps. 1:1, 36; Ps. 1–42, 350; Ps. 27:11, 558; Ps. 43, 350; Ps. 43–48, 350; Ps. 44, 348, 350; Ps. 48, 348, 350, 351; Ps. 50, 348, 349, 438; Ps. 50–63, 350; Ps. 55, 348, 349, 350; Ps. 56, 348, 349, 350; Ps. 58, 349, 350; Ps. 64, 348, 350; Ps. 67:1, 225; Ps. 70, 348, 350; Ps. 71, 348, 349, 350; Ps. 72, 348, 350, 351; Ps. 75, 348, 350, 351; Ps. 77, 352; Ps. 79, 348, 349, 350, 351; Ps. 82, 350–51; Ps. 83, 351; Ps. 85, 348, 349, 351; Ps. 87, 348, 350, 351; Ps. 89, 348, 350, 351; Ps. 90, 574; Ps. 95, 349, 351; Ps. 101, 348, 350, 351; Ps. 102, 351; Ps. 109, 349–50, 351; Ps. 109:1, 349; Ps. 118, 349–50, 351; Ps. 120, 574; Ps. 126, 348, 351; Ps. 136, 349, 351; Ps. 137, 348, 350, 351; Ps. 141:2, 285; Ps. 142, 349, 351
–Isaiah: Isa. 6:1–4, 284, 285; Isa. 9:2, 198; Isa. 54:12, 77; Isa. 61 and 62:1–5, 310
–Jeremiah: Jer. 31:31–34, 82
–Ezekiel: Ezek. 1:10, 284; Ezek. 9:4, 30; Ezek. 10:12, 284; Ezek. 10:14, 284; Ezek. 40:1f., 370; Ezek. 41:1, 370; Ezek. 41:16ff., 370
–Hosea: Hos. 11:1, 342
–Tobit: Tob. 12:12, 285
–Wisdom of Solomon: Wisd. of Sol. 7:26, 227
–Sophonias: Soph. 3:8, 225
–1 Maccabees: 1 Macc. 11:13, 136
–Matthew, 81, 85; Matt. 1:16–17, 482; Matt. 1:18–24, 480; Matt. 2:9–11, 85; Matt. 2:13, 84; Matt. 2:15, 342; Matt. 2:20, 84; Matt. 9:9, 173; Matt. 9:20, 25; Matt. 14:13–21, 450; Matt. 14:22–23, 453; Matt. 15:32–39, 449, 450; Matt. 18:1ff., 453; Matt. 22:24, 349; Matt. 24:29–30, 314; Matt. 25:31–34, 365; Matt. 25:34, 365, 366; Matt. 26:2, 31; Matt. 27:32, 35; Matt. 27:51, 314, 369; Matt. 27:59–61, 435
–Mark: Mark 1:2–11, 377; Mark 1:21, 21, 22; Mark 1:29, 21, 22, 23; Mark 2:14, 173; Mark 5:1–20, 448, 449, 450; Mark 6:39, 451; Mark 6:45–52, 453; Mark 13:1–10, 449; Mark 15:21, 35; Mark 15:38, 314; Mark 15:46–47, 435; Mark 16:14, 238
–Luke, 84, 85; Luke 1:1–4, 377; Luke 1:27, 482; Luke 3:23–26, 82–83; Luke 3:23–38, 312; Luke 5:27–28, 173; Luke 8:26–39, 448, 449; Luke 9:23, 32; Luke 11:10–17, 450; Luke 14:27, 32; Luke 14:27ff, 30; Luke 15:3–7, 449; Luke 15:5, 452; Luke 23:45, 314; Luke 23:53, 435; Luke 24:7, 32; Luke 27–29, 314
–John: John 1:6, 378; John 1:15, 378; John 1:19–37, 378; John 6:15–21, 453; John 6:16–21, 342; John 8:12, 489; John 10:7, 621; John 10:9, 621; John 14:6, 558; John 19:16, 35; John 19:17–30, 313; John 19:18, 31; John 19:26–27, 480; John 19:31, 31; John 19:39–42, 435; John 20:26–27, 592; John 20:26–29, 238
–Acts of the Apostles: Acts 1:1, 377; Acts 2:1ff., 619; Acts 2:34, 349; Acts 2:38, 30; Acts 8:16, 30; Acts 19:5, 30
–Romans, 558; Rom. 6:3ff., 228; Rom. 6:6, 30; Rom. 10:15, 156
–1 Corinthians: 1 Cor. 1:13, 30; 1 Cor. 1:15, 30; 1 Cor. 1:18, 38; 1 Cor. 1:18ff., 29; 1 Cor. 2:2, 29; 1 Cor. 10:2, 197; 1 Cor. 13:12, 227
–2 Corinthians: 2 Cor. 1:21, 30; 2 Cor. 1:21ff., 30; 2 Cor. 3:18, 227
–Galatians: Gal. 3:1, 29; Gal. 3:13, 29; Gal. 6:14, 29
–Ephesians: Eph. 1:13f., 30; Eph. 2:16, 29; Eph. 4:30, 30
–Philippians: Phil. 2:7, 35; Phil. 2:10, 367, 370–71; Phil. 3:18, 29
–Colossians: Col. 1:15, 227; Col. 1:20, 29; Col. 2:14, 29
–Hebrews: Heb., 366, 368–69, 370, 371; Heb. 8–10, 369; Heb. 9:23–28, 369; Heb. 10:19, 369; Heb. 10:19–20, 370

Bible citations (*cont.*):
–Revelation: Rev. 4:6–8, 284; Rev. 5:8, 285; Rev. 8:4, 285; Rev. 8:5, 285
–Apocalypse: Apoc. 2:7, 309–10; Apoc. 12, 310; Apoc. 14:19, 309–10; Apoc. 22:2, 309–10
Bibles: Bible of Perpignan, 415n. 2; *Bibles Moralisées*, 538; Carolingian, 330; Farfa Bible (Vatican, cod. Vat. lat. 5729), 451; Florence, Bibl. Laur., cod. Edili 126 (Tuscan Bible), 174; Grandval Bible (London, Brit. Lib., cod. Add. 10546), 330; Leo Bible (Vatican, cod. Reg. gr. 1), 390n. 33, 408, 610; Leon Bible (Leon, San Isidoro, MS. 2), 420; Morgan Picture Bible (New York, Pierpont Morgan Lib., cod. M 638), 418n. 20; Pamplona Bibles, 420; Rovigo Bible (Rovigo, Bibl. dell'Accademia dei Concordi, cod. 212), 330; San Paolo Bible (Rome, San Paolo fuori le mura), 131, 132n. 14, 193–99; Stavelot Bible (London, Brit. Lib., cod. Add. 28106–28107), 188; Touronian, 194, 196, 329
Birth of the Virgin: in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246, 248; on icon in Kanellopoulos Museum, Athens, 248; on icon in Tretyakov Gallery, Moscow, 480
Blaise of Sebastia (saint), 670, 671
Blütenblattsil, 278
Bobbio, San Colombano: ampullae, 122, 569, 617; *eulogia* token, 573, 574
Boethius, 207
Bohemond (prince of Antioch), 583
Bojana (Bulgaria), frescoes at, 389, 662
bone carvings, from a tomb at Chersonese, 601
Bordeaux Pilgrim, 22
Borghorst cross (Landesmuseum, Münster), 154–55
Boston, Museum of Fine Arts: frescoes from Monastery of the Cross, Jerusalem, 253–58
Bouboulidis, Ph., 465, 466, 467
Bouchard, Hippolyte: wife of, 164
Bozhilov, I., 219
Brankovicev Chronicle, 563
Braun, Joseph, 284
Brauweiler, abbey: chasuble of St. Bernard, 188
Brenk, Beat, 365, 593
Brescia, Biblioteca Queriniana, MS. A.VI.26 (Tetraevangelion), 342
Brescia, Museo Civico: Lampadii diptych, 51
Brilliant, Richard, 621
Brixen, cathedral treasury: chasuble of St. Albuin, 174
Brommer, F., 205
Bruno (bishop of Cologne), 156
Brussels, Musées royaux d'Art et d'Histoire: antependium of Rupertsberg, 188; Byzantine silk textiles, 185; cross reliquary (triptych), 187; diptych (false) of Anastasios I, 181; Genoels-Elderen diptych, 181
Bucharest, National Library: cod. 32, 467; cod. Episc. Armen. 45, 341; cod. Episc. Armen. (unnumbered), 343
Bucharest, National Museum of Antiquities: stone doors from a hypogeum near Tomis, 617–18
Buchkremer, Josef, 156
Buchthal, Hugo, 122, 175, 361, 398, 399, 400–401, 418, 467
Buckton, David, 663
Budapest, Hungarian National Museum: crown of Constantine IX Monomachos, 662n. 29, 664; Hungarian Crown, 664
Bulgaria: Georgian influence in, 277; Iranian influence in, 277; medieval mural painting in, 277–79, 304
Burčuladzé, N., 479
Burgos, Museo Arqueológico Provincial, Christian sarcophagus from Quintana Bureba, 106
Bury, J. B., 649
Buslaev, Fedor Ivanovich, 637, 638, 639
Bžškeanc', Minas, 340

Cadmus, 104
Caesar, Julius: coins of, 205; *De bello gallico*, 206–7
Caesarea (Palestine): bronze statues at, 25; as a Christian pilgrimage site, 25–26; House of Cornelius in, 22
Caesarius of Arles, 197
Cairo, al-Moallaka: wooden door panel (British Museum, London), 126; wooden lintel (Coptic Museum, Cairo), 621n. 58
Cairo, church of Sitt Barbara, 619, 620
Cairo, Coptic Museum: icon of Raphael by Yuhanna el Armani, 284, 285; wooden door of the church of Sitt Barbara, 619, 620; wooden lintel from al-Moallaka, 621n. 58
Cairo, Egyptian Museum: silver cross from Luxor treasure, 571
calendar inscription (from Rhodes), 33
calendars, illustrated, 105–6
Cambridge (England), Trinity College, cod. O.17.2 (Freshfield Codex), 148
Cambridge (Massachusetts), Harvard College Library, cod. gr. 3 (Psalter), 352
Canart, Paul, 465, 466
Canciani, F., 205
Canon of the Orthros of Holy Saturday, 438
Capernaum: Ark of the Covenant depicted at, 410; Christian artifacts recovered at, 16–17, 20–21; city plan of, 15; excavation of, 15; "House of Peter" at, 21, 22–23; octagonal church at, 15, 19–21, 22; settlement of Christians in, 21, 26; synagogue at, 15–26
Cappadocia: cross in, 299, 300; decoration of rock-cut churches of, 278; early medieval painting in, 299–305; paintings in Güllü Dere valley, 300; Syrian-Palestinian influence of wall painting styles in, 301. *See also names of specific churches*
Capricorn (constellation), 105
Carandini, Andrea, 93
Carletti, Carlo, 449
carmina figurata (pattern poems), 103
Carolingian Bibles, 330
Carthage, Damous el Karita, 236
Casaranello, church of Santa Maria della Croce: mosaics at, 300
Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius, 172
Catalan Haggadah (London, Brit. Lib., cod. Or. 2884), 416–21
Catherine II (empress of Russia), 340
Caufort, Simon van, 164
Cave of Treasures: illustration of, 331–34; Syrian legend of, 310, 312, 313
Cechelli, C., 558
Cereteli, G. F., 639
Chalkis, church of St. Paraskevi, 45
charisterion, 570–72, 573, 575–76
Charlemagne: Charles the Bald's emulation of, 136; Court School of, 115, 116–18, 135; at dedication of St.-Denis, 156; depiction of Evangelists at time of, 172; ivory carving at the time of, 54, 55, 56, 135; as the new Constantine, 182; tomb of, 157, 158, 184
Charles II "the Bald" (Holy Roman emperor), 53, 54, 131–37, 182; and San Paolo Bible, 193–94, 198
Charles III "the Fat" (Holy Roman emperor), 146–47, 148
Chartres, cathedral: relief of Greek philosophers and arts in, 207; stained-glass windows in, 203, 208
Chartres, center of Druid/medieval learning at, 206–7
Chauliat, E., 163, 164
Chen, Doron, 24
Chersonese: bone carvings from tomb at, 601; Byzantine bronzes from, 669–73
Chicago, Art Institute: Ryerson diptych, 506
Chicago, University of Chicago Library, cod. 965 (Rockefeller McCormick New Testament), 465
chimaera, 105
chi-rho symbolism, 31–32, 95
Choiseul-Gouffier, Marie-Gabriel-Auguste-Laurent, Comte de, 647
Choniates, Niketas, 438, 558, 599
Chosroes II (Sasanian king), 270
Chouet, Jean-François, 54
Christ: alpha/omega symbolism of, 37; bathing of infant Jesus, 195, 196, 197; at Capernaum, 22, 23; carrying the Cross, 30, 32; childhood depicted in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 81–86; and cult of the Cross in Cappadocia, 299; in frescoes at Monastery of St. Paul near the Red Sea, 283, 284; icons of, 370, 487–90, 523, 526–27; on ivory scepter of Leo VI, 143; marriage with Ecclesia, 84, 310; parallels with Adam, 310, 311–13, 314;

parallels with prophet Elijah, 77; relics of, 154, 164, 437–38; as a shepherd, 106; statue at Caesarea interpreted as, 25; in throne of Charles the Bald, 132; tomb of, 617; transfiguration of, 22; veneration of images of, 580–81. *See also names of scenes from the life of Christ*
Christians, relationship with Jews (in Capernaum), 15–26
Christian Topography (Kosmas Indikopleustes), 218, 365–71, 405, 406, 407–8, 410, 419, 535, 539, 639; attributed to Constantine of Antioch, 365
Christopher Lekapenos (emperor), 184
Chronicles of Jerahmeel, 420
Chronographia (Theophanes the Confessor), 519, 520
Chubinashvili, Georgii, 632
Church. *See Ecclesia*
churches. *See specific buildings by location and name*
church of Joachim and Anne (Cappadocia), 300
Ciacconio, Alfonso, 147
Ciampini, Giovanni, 148–49
Ciggaar, Krijna, 661
circumcisions, Elijah at, 77
Clarembald of Arras, 207
Clark, Sir Kenneth: manuscript leaves with Evangelists in collection of, 399n. 9, 400–401, 402
Classe (near Ravenna), Sant'Apollinare: mosaics in, 148
Classen, Peter, 146
Clavijo, Ruy González de, 548, 550, 551
Clédat, J., 265, 270
Clement of Alexandria (saint), 33, 156, 227
Cleveland Museum of Art: enamel *enkolpion*, 662–65; MS. 42.152 (lectionary), 661n. 24; MS. 42.1511 (lectionary), 661n. 24; textile with griffins, 601
Codex Amiatinus (Florence, Bibl. Laur., cod. Am. I c. 5), 410n. 57
Codex Aureus: Madrid, Escorial, cod. Vitrinas 17, 145–46, 183; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Clm. 14000 (from St. Emmeram), 133, 136, 137, 199; Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, MS. 156142 (from Echternach), 184; Stockholm, Royal Library, 117
Codex Ebnerianus (Oxford, Bodl., cod. Auct. T. inf. 1.10), 319, 321–24
Codex Egberti (Trier, Stadtbibliothek, MS. 24), 183
Codex Sinaiticus (London, Brit. Lib., cod. Add. 43725), 35–36
coins: of Antoninus Pius, 205; from Capernaum, 17–18, 23, 24, 25; of Constantine I, 17–18, 37; of Constantius II, 24; cross symbolism on, 37; goddess Roma depicted on, 83; of Hadrian, 25; of Ivan II Asen, 218; of Julius Caesar, 205; of Justinian I, 155; of Marcian, 45; tetradrachm of Bar Kochba, 405n. 1, 409, 410; of Theodosios I, 24; of Valens, 37; of Vespasian, 25
Collin de Plancy, J. A. S., 561
Cologne, cathedral treasury: Annon triptych, 186, 187
Cologne, Diocesan Museum: Herimann cross, 153–54; medallion of St. Severinus, 183
Cologne, St. Maria im Kapitol, 153–54
Cologny (Switzerland), Bodmer Library: cod. XIX (P. Bodmer XIX), 32, 35; cods. II and XIV/XV (P^{66} and P^{75}), 31–32, 33, 35
Combefis, François, 649
commendatio animae, 453
Commodus (emperor), 105
confraternities, 547–53, 582–83
Conrad (bishop), 184
Conrad II (Holy Roman emperor), 146
Constance, Rosgarten Museum: ivory plaque of the Lamentation, 436
Constantine Asen Tikh (Bulgarian czar), 216
Constantine I (emperor): Christian pilgrims of the time of, 22; churches built by, 23; coins of, 17–18, 37; dedication of a church to Archangel Michael in Constantinople, 217; depicted in mosaics in Hagia Sophia, 145; depicted in Triclinium Leonianum (Lateran), Rome, 147; depicted on Shaliani reliquary, 627–28, 630, 631, 632; depicted on Stavelot diptych, 186; veneration of, 520, 521; vision of the Cross of, 37
Constantine V (emperor), 521
Constantine VII Porphyrogennetos (emperor), 105, 609, 610, 638, 646, 648, 649
Constantine VIII (emperor), 184, 648
Constantine IX Monomachos (emperor), 144, 662n. 29, 664; enamel crown of, 662n. 29, 664
Constantine X Doukas (emperor), 165
Constantine of Antioch, 365–67, 368–69, 371
Constantine Rhodius, 620
Constantine the kourator ("servant of the Great Church"), 552
Constantinople: as capital of Eastern Roman Empire, 41–45; column of Arcadius in, 37; eighth ecumenical council in, 370; enamel workshop in, 661; loculus slabs from, 115; mosques of, 639; obelisk base of Theodosios in, 144, 145, 148; personification of, 85; marble sham doors in, 618; textiles from, 184. *See also* Istanbul
Constantinople, Basilica Apostolorum, 236
Constantinople, Blachernai Palace, 437, 583
Constantinople, Boukoleon, 646
Constantinople, church of the Chalkoprateia, 551, 579; icon of the Virgin "Romaia," 549, 552, 582
Constantinople, Evergetis monastery: *typikon*, 386, 387
Constantinople, Great Palace: floor mosaic of, 104–5; spolia in, 645–49
Constantinople, Hagia Sophia: bronze relief over the Imperial Door in, 621–22n. 59; deesis mosaic in south gallery, 501, 503; marble doors in, 618, 647; mosaic in south vestibule of, 145
Constantinople, "House of Justinian," 646, 648, 649
Constantinople, monastery of Christ in Chora (Kariye Camii): frescoes in, 407, 409, 475, 512, 513, 639; icons at, 563; marble doors in, 618, 620, 647; mosaics in, 474, 496, 498, 512, 639
Constantinople, monastery of Constantine Lips (Fenari Isa Camii), 586, 645
Constantinople, Myrelaion church (Bodrum Camii), 649
Constantinople, Pantokrator monastery, 437–38, 547, 562, 583, 600
Constantinople, St. Mamas monastery: *typkion* of, 386
Constantinopolis Christiana (Du Cange), 557, 558
Constantius II, 18; coins of, 24
Copenhagen, Kongelige Bibliotek: cod. GKS 10 2°, 172; cod. Hebr. II (Bible), 410
Copenhagen, National Museum: cross of Dagmar, 628
Coptic art: imagery on wooden doors in, 619; impact on Nubian art, 91–97; manuscripts, 32, 34, 35, 171; textiles and clothing, 103–4, 266, 270
Coptic Liturgy of St. Gregory, 284, 285
Corbett, G. U. S., 648
Corbo, Virgilio, 15, 17, 18, 21, 22–23, 24
Corbridge lanx (Newcastle-upon-Tyne), 93
Corfu, metropolitan church: icon of the Virgin of Demosiana, 475
Corinth, Early Christian architectural sculpture at, 44. *See also* Lechaion
Cormack, Robin, 385, 503
Cornaro, Catherine, 248
Corrie, Rebecca, 503, 504
Cort, Cornelis, 247
Corvey, manuscript leaves from, 173
Cosmas (saint). *See* Kosmas and Damianos (saints)
Cotton Genesis (London, Brit. Lib., cod. Cotton Otho B.VI), 329, 330, 331, 416, 418, 419, 420, 421
Council of Carthage (397), 106
Council of Chalcedon (451), 41, 45
Council of Constantinople, first (381), 41
Council of Constantinople (869–70), 370
Council of Ephesus ("Robber Council," 449), 559
Council of Nicaea, first (325), 511
Council of Nicaea, second (787), 370, 559, 580, 581, 683
Council of Pontion (876), 182
Court School of Charlemagne, 115, 116–18, 135
Crete, Italian influences in, 440
Crimea: Byzantine book illumination in, 339–43; relief icons from, 498
cross: in Early Christian architectural sculpture, 42; in Cappadocia, 299, 300; *cross potencée* ("cross potent"), 357; Greek style of, 585–86; leaved crosses, 357–58; symbolism of, 29–38, 520, 574, 616

Cross ("historical"), veneration of, 186, 257, 520, 521, 572
Crucifixion: attributed to Francesco di Traino (Campo Santo, Pisa), 246; by Barna da Siena, 246; on Borghorst cross, 154; on bronze *enkolpion* from Chersonese, 671; at church of the Pantokrator, Dečani, 225; in cross of Martin le Roy in Louvre, 186; on cross reliquary in treasure of Oignies (Namur), 187; on enamel *enkolpion* in Cleveland Museum of Art, 662; on enamel plaque in Georgian State Museum of Fine Arts (Tbilisi), 592; in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 245–48; in frescoes of church no. 7 at Sabereebi (Georgia), 309–15; in frescoes of church of St. George, Staro Nagoričino, 388; George of Nikomedeia's homily on, 385; on Herimann cross, 153; on icon by Andreas Pavias, 247, 248; on icon from Ohrid, 523, 526–27; iconography of, 29, 38; imagery of, 385–86; on ivory plaque in Frankfort, 145; by Meo da Siena in Subiaco, 246; on Metz ivory plaque, 131, 132, 135; in monastery at Treskavac, 312–13; in Monastery of the Transfiguration, Meteora, 312; on ivory plaque in Residenzmuseum, Munich, 661; in Ryerson diptych, 506; on Shaliani icon (reliquary), 627–28; symbols of, 357; in Syria-Palestine, 309–15
Crusader icons, at Sinai, 246, 538
Crusades, and transmission of eastern styles to the West, 165, 181, 182, 183
Csolokashvili, Nikephoros (abbot of the Monastery of the Cross, Jerusalem), 255, 257, 258
Cuenca (Spain), cathedral, diptych of Maria Palaiologina at, 475, 564
Cumont, F., 105, 269
Curtea-de-Arges, church of St. Nicholas, 409
Cyprian (saint), 238
Cyprus: icons from, 504, 506; Italian and Cretan influences in, 245–48
Cyriacus (saint), shroud of, 600
Cyril (saint), 524

Dabra Maar (Ethiopia), church, Ethiopian Tetraevangelion in, 311
Dacia, diocese of, 41
Dadiani, Leon, 258
Dagobert throne (Bibliothèque Nationale, Paris), 134n. 33
Damascus, mosaics of the Great Mosque at, 123
Damasus (pope), 41
Damianos (saint). *See* Kosmas and Damianos (saints)
Daniel (prophet), 203, 257; in the lions' den, images of, 257
Daniel Stylites, 569–71, 573
Danilo II (archbishop of Serbia), 229, 564
Daphni, church of the Dormition: Baptism of Christ at, 320n. 7; decoration of, 511; Descent into Limbo in mosaics in, 629
date palms, symbolism of, 24–25, 26, 618
David (king of the Jews): as author of the Psalms, 348–52, 355; images of, 76, 225, 258, 266, 270; in Lamentation scenes, 438
David Kouropalates, cross of (Tbilisi), 311
Debeira (Nubia), church at, 237
De bello gallico (Caesar), 206–7
Dečani, church of the Pantokrator: Anastasis panel at, 225–30; foliate crosses in, 472n. 6; frescoes in, 225–30, 289, 550, 558; griffin reliefs on the portals of, 601; Lamentation (Threnos) scene in, 440
De domo (Lucian), 205
Deér, J., 148, 149
Deir al Fakhoury (Esna), paintings at, 284, 285
Deir Mar Eljan monastery (Syria), wooden doors from, 619
Delbrueck, R., 116
De materia medica (Dioskorides), 361–63
Demetrios (saint): basilica at Nea Anchialos to, 44; on coin of Ivan II Asen, 218; on *enkolpion* from Chersonese, 670–71; in frescoes of the Monastery of the Cross, Jerusalem, 256; icons of, 571; reliquary in Halberstadt, 184; reliquary in treasury of the Moscow Patriarchate, 165
Demus, Otto, 182, 279, 501, 503, 599
De Poenitentia (John Chrysostom), 365
Deposition: George of Nikomedeia's homily on, 385; imagery of, 385, 386, 436
Descent into Limbo, iconography of, 627, 628–30, 663
De Slane, William, 362
Dessilava (queen), 662
De viris illustribus (Jerome), 169
devotionalia, of Christian pilgrims, 572
de Waal, A., 447
Diatessaron (Tatian), 126, 453
Diazouzis, seal of, 552
Diekamp, Franz, 615
Diocletian (emperor), 41
Diodoros, Orpheus myth according to, 8
Dionysios the Areopagite, pseudo-, 198, 227, 230, 313, 429
Dionysos: alabaster statuette from Ballana necropolis, 94; on bronze bowl from Ballana necropolis, 96, 97; death of, 9–10
Dioskorides: *De materia medica*, 361–63
diptychs, symbolism on consular, 133–35
Djumati enamels, 664
Djurić, V., 218
Doberer, Erika, 157
dodekaorton cycle, 487, 519
Dolna Kamenitsa (Bulgaria), decoration of church at, 279
Dorival, G., 352
Dormition: censers depicted in scenes of, 673; in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246; in small triptych from Ubisi (Tbilisi), 479–80
Dört kilise (Cappadocia), ornamented pillar at, 304
Dositheos (saint), 292, 294
Doumetios, basilica of (at Nikopolis), 44
Drenovo (Serbia), templon beam at church in, 597, 598
Dresden, Grünes Gewölbe, ivory plaque with Descent into Limbo, 629
Druids, at Chartres, 206–7
Dublin, Chester Beatty Library, cod. P^{45} (Gospels), 31, 35
du Bourguet, P., 239
Du Cange, Ch. du Fresne, 557, 558
Duccio di Buoninsegna: Rucellai Madonna, 503, 504
Duchesne, Louis, 638
Dujčev, Ivan, 216
Dura Europos: frescoes in the mithraeum at, 269; frescoes in the synagogue at, 65–66, 67, 75–78, 194, 269, 271, 329, 405, 407, 409–10, 416, 534, 535; Gospel scenes in baptistery at, 452, 453; graffiti at, 77, 269; sculpture from Temple of Zeus Megistos at, 269; synagogue at, 15
Dürer, Albrecht, 247
Duveen, Lord Joseph, 502
Dvin (Armenia), capital with Hodegetria from, 559
Dzhivdzhanovi, Boriana and Blagoi, 215

Ebersolt, Jean, 646, 649
Ecclesia, personification of, 84, 85, 86, 310–11, 480
Echmiadzin Gospels (Erevan, Matenadaran, MS. 2374), 51, 55, 559
Echternach *Codex Aureus* (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, MS. 15614), 184
Echternach Gospels (Uppsala, Univ. Lib., cod. C 93), 146, 185
Eclogues (Vergil), 103
Edessa (Urfa), mosaic from, 270
Egbert (archbishop of Trier), 146, 155–56, 183
Egypt: Late Antique clothing in frescoes at Bawît, 266, 268; painted textiles in, 66–67; vegetal motifs from, 278. *See also* Coptic art; Nubian art
Egyptian Paterikon, 292
Ehrhard, Albert, 386
Eine-Audenarde, church of Sint-Eligius: cross reliquary, 186
Einhard, lost reliquary cross of, 135, 136
ekphrasis literature, 619
Elbern, V., 52
Elders of the Apocalypse, 133
Elias (brother of Sidonia), 164
Elijah, images of, 75–78
Ellwangen casket (Stuttgart), 132
Emery, W. B., 91
Emmaus, House of Cleopas, 22

enamels: in binding of Echternach *Codex Aureus*, 184; Byzantine development of, 591–95, 659–65; in collection of A. V. Zvenigorodskoi, 592nn. 8, 10, 640; *émail brun* technique in Shaliani icon, 156–57; in Shaliani icon, 627–32
English anonymous pilgrim (ca. 1190), 557
engraving, in Florence, 247–48
Entombment: in the crypt of Hosios Loukas (Phokis), 437; iconography of, 435, 437, 439, 440, 441
entrance of Christ and Augustus into Rome, depicted in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 83–85, 86
Entry of Christ into Jerusalem: iconography of, 125; on ivory carving in Mallorca, 123–25; on ivory carving in Staatliche Museen, Berlin, 125; on Salerno ivories, 124, 125
ephedrismos, imagery of, 204–5, 206, 208
Ephesus, temple of Artemis, 620
Ephrem the Syrian (saint), 37, 227, 290, 310, 313, 333
Epiphanius the Deacon, 370
Eratosthenes of Cyrene: *Katatherismata*, 105
Erêc', Mkrtič', 343
Erevan, Armenian Historical Museum, capital from Dvin, 559
Erevan, Matenadaran: ivory book cover of Echmiadzin MS. 2374 (Gospels), 51, 55, 559; MS. 591 (melismatic hymns), 341; MS. 1529 (letter of Sargis Šnorhali), 343; MS. 2653, 339n. 4; MS. 3046 (Missal of Athanasios), 341; MS. 7048, 341; MS. 7337, 343; MS. 7442 (Nesvita chronicle), 340; MS. 7588, 341; MS. 7598, 343; MS. 7605 (Psalter), 341; MS. 7642, 341; MS. 7647, 341; MS. 7664 (Tetraevangelion), 341, 342; MS. 7688, 341; MS. 7750, 343; MS. 7927, 343; MS. 10598, 343; MS. arm. 312, 312; MS. arm. 6303, 312
Eros, 618
Esquiline treasure, 92
Estella, Margarita, 123, 125
Esther (queen), images of, 77, 78
Ethan, images of, 348, 350, 351
et-Tabgha, building stone from, 16
Eucharist, symbols of, 106, 310, 357
Eucharius (bishop of Trier), 156
euchologia: illustration of, 355; Lavra, cod. B 7, 356; Sinai, cod. 956, 356; Vatican, cod. Vat. gr. 1554, 356
Eudokia (wife of Romanos II, also called Bertha-Eudokia), 144, 182, 605–10
Eudokia Komnene, 584
Eudokia Makrembolitissa (empress), 165, 605, 606–7
Eudoxia (empress), 563
Eugenikos, Manuel, 526
Eugenikos, Markos, 561
Eugenius (emperor), 84
eulogia tokens, 572–74, 575–76
Eulogios (saint), 290, 292, 294
Eulogy of Hyakinthos of Amastris (Niketas David Paphlagon), 671
Euphrosyne Doukaina Kamatera (empress), 630
Eurydike, images of, 5–10
Eurytania, Episkopi, 246
Eusebius; *Historia ecclesiastica*, 25, 82, 169, 619, 620; letter to Karpianus, 342
evangelion, 377
Evangelists: Byzantine manuscript portraits of, 321, 377–81, 467; Carolingian portraits of, 115, 116–18; depictions of the calling and inspiration of, 169–76; Palaiologan portraits of, 397–403; in stained-glass windows of Chartres cathedral, 203
Eve: images of, 225, 228, 312, 417; and *Life of Adam and Eve*, 329–34; as parallel to Virgin, 310, 313, 314
Éverger (archbishop of Cologne), 183
Exultet roll (Bari, cathedral, no. 1), 225, 226
Ezekiel (prophet): images of, 203, 482; vision of, 367, 370, 378

Falkenstein, Závis von, 661
Faras (Pachoras), cathedral, 91, 235–40
Faras (Pachoras), monastic church, 237
Farfa Bible (Vatican, cod. Vat. lat. 5729), 451
Farmakovskii, Boris Vladimirovich, 639
Fasola, Father Umberto, 448, 449
fastigium, symbolism of, 134
Ferrua, Antonio, 132
Filocalus, Furius Dionysius, calendar of, 106
Fischer, Mosche, 24
Flavius Philoxenus, diptych of (Bibliothèque Nationale, Paris), 134
Flight into Egypt, Joseph depicted in images of, 84
Florence, Biblioteca Laurenziana: cod. Am. I c. 5 (Codex Amiatinus), 410n. 57; cod. Edili 126 (Tuscan Bible), 174; cod. Plut. I 56 (Rabbula Gospels), 116–17n. 17, 125–26, 271, 562, 639; cod. Plut. V 38 (Octateuch), 332; cod. Plut. VI 18, 169–70, 175, 176; cod. Plut. VI 23 (Tetraevangelion), 451–52, 453; cod. Plut. IX 28, 367; cod. Plut. XXXII 52, 103
Florence, Biblioteca Riccardiana, cod. 323 (Psalter), 504
Florence, Galleria degli Uffizi, Rucellai Madonna (Duccio di Buoninsegna), 503, 504
Flury-Lemberg, Mechthild, 65
Foerster, Gidon, 24
Follieri, E., 609
Formosus (pope), 148
Forsyth, George, 639
France: Georgian architectural influences in, 163–65; and impact of Greek culture in, 206; Roman monuments in, 164
Francesco di Traino, 246
François d'Esparbès de Lusson (French marshal), 164
Frankfort, Liebieghaus: Crucifixion ivory, 145
Frazer, Margaret, 595
Frederick de Laroche (archbishop of Tyre), 187
Frederick I "Barbarossa" (Holy Roman emperor), 185
frescoes: in Buried Church near Ivanovo (Bulgaria), 215–19; in church no. 7 of the monastery of Sabereebi (Georgia), 309–15; in church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 245–48; in church of the Pantokrator, Dečani, 225–30; early medieval painting in Cappadocia, 299–305; of hermits at Jošanica Monastery, Nerezi, 289–95; of the Lamentation in monastery of St. John the Evangelist, Patmos, 435, 438; in medieval Bulgaria, 277–79; in monastery of Apollo at Bawît, 265–72; of the Monastery of St. Paul near the Red Sea (Egypt), 283–85; in the Monastery of the Cross, Jerusalem, 253–58; in Faras cathedral, 235–40
Freshfield Codex (Cambridge, Trinity College, cod. O.17.2), 148
Friend, Albert M., Jr., 323, 378
Frinta, M. J., 504
Frugoni, Chiara, 132
Fuchs, W., 205
Fuhrmann, H., 146
Fulbert (bishop of Chartres), 207
Fulda, Annals of, 136
funerary art: Christian imagery on textiles, 73–74; and griffins, 600–601; images of Orpheus on vases, 5–10; mummy portraits on textiles, 66–67; Roman, 448, 449, 452, 453, 600, 616, 617; stelai of the fifth and fourth centuries B.C., 586; and tomb doors, 616–17
Furlan, Italo, 399, 401

Gabriel (archangel), images of, 143, 226, 283, 471, 472, 475, 480, 533, 538
Gaehde, J., 194
Galata (Cyprus), Panagia Podithou, 248
Galavaris, George, 107, 169
Galen: *Theriaka*, 361
Galilee, christianization of, 22, 23
Galinsky, G. K., 205
Gamaliel (Rabban), 75
Garides, Eustratios (patriarch of Constantinople), 579
Gelat'i, church of the Dormition: proskynetarion, 164–65
Gelat'i Gospels (Tbilisi, Georgian Academy of Sciences, cod. Q 908), 436, 439, 441, 450–51
Geneva, Bibliothèque publique et universitaire, MS. gr. 19 (Gospel book), 320, 323, 324
Genoels-Elderen diptych (Brussels), 181
Gent, cathedral library, MS. 13 (Gospel book), 174

Geoffroy de Lèves (bishop of Chartres), 207
Geography (Meletios of Ioannina), 437
Geoponika, 105
George (saint): chapel of (at Sinai), 487; icons of, 475, 524, 540n. 61; images of, 387, 663, 664, 670–71
George (Giorgi) I (Abkhazian ruler, 854–861), 592–94
George (Giorgi) I (Abkhazian ruler, 1014–1027), 594, 595
George (Giorgi) II (Abkhazian ruler, 912–, 922–, or 929–957), 592–94
George (Giorgi) II (Abkhazian ruler, 1072–1089), 594
George I Terter (Bulgarian czar), 215
George of Amastris, 671
George of Nikomedeia, 385–86, 389, 437
George Pisides, 563
George Skylitzes, 437
Georgia: architectural influences in western France, 163–65; artistic style in Monastery of the Cross, Jerusalem, 258; clothing style of, 270; enamels from, 592–94; frescoes at Sabereebi, 309–15; early medieval painting in, 304; icons from, 497, 571, 574, 627–32; influence in Bulgaria, 277; Palaiologan icons from Ubisi, 479–83; Tetraevangelia from, 436, 439, 441, 450–51, 627
Georgics (Vergil), 620
Geraki, church of St. George of the Castle, 587
Gérard de Walcourt, 187
Gerasa, church of the Prophets, Apostles, and Martyrs, 236
Gerasimos (saint), 294
Germain (saint), 559
Gero, Stephen, 520
Gerstinger, H., 31, 32
Gerts, K. K., 637
Géza I (king of Hungary), 184
Ghirshman, R., 269
Gilbert of Poitier, 207
Gisela (Holy Roman empress), 146
Gisela treasure (Staatliche Museen, Berlin), 661
glass pendants, prophylatic, 574–75
Godfrey of Bouillon, 185
Godefroid de Huy (Godefroid de Claire), 185, 187
Golden Haggadah (London, Brit. Lib., cod. Add. 27210), 416–21
Goldschmidt, A., 117, 121
Gortyna, Early Christian architectural sculpture at, 45
Goslar, Stadtarchiv, MS. B 4347 (Gospels), 467
Goslin de Lèves (bishop of Chartres), 207
Gospel books. *See* Tetraevangelia
Gospel of Nicodemus, 437
Gospel of Truth (*Evangelium veritatis*), 35
Gospels of Henry the Lion (London, Brit. Lib., cod. Lansdowne 381 I), 146
Gospels of John II (Vatican, cod. Urb. gr. 2), 319–21, 322–24
Gouillard, J., 615, 616
Gozzoli, Benozzo (Benozzo di Lese), 248
Grabar, André, 84, 215, 228, 365, 453, 527, 569, 631
Gračanica, church of the Dormition: frescoes, 246, 314, 389, 409, 440, 673
Grado throne ivories, 121–26
Graecarum affectionum curatio (Theodoret of Cyrrhus), 570
Graeven, Hans, 121
Graf, F., 10
graffiti: at Capernaum, 17, 18–19, 22, 23; at Dura Europos synagogue, 77, 269
Grandval Bible (London, Brit. Lib., cod. Add. 10546), 330
Gratian (emperor), 116
Great Meteoron monastery, diptych of the Man of Sorrows in, 475
Greek vases: Apulian, 5, 7; black-figure, 204, 205; red-figure, 204
Gregory I (archbishop of Ohrid), 525, 526
Gregory II (pope), 559
Gregory of Nazianzos, 107, 195, 435
Gregory of Nyssa (saint), 197, 198, 227
Gregory the Sinaite, 293
Gregory the Younger Sinaite, 293
Grierson, Philip, 607
griffins, imagery of, 597–601
Grigor, son of Sukias, 341
Grimaldi, Giacomo, 147
Grondijs, L. H., 594
Grottaferrata, Biblioteca della Badia, cod. A a II, 398n. 2
Grube, Ernst, 362
Guilland, Rodolphe, 646, 649
Güllü Dere valley (Cappadocia), paintings in, 300
Gunther (bishop), 185
Gussone, Nikolaus, 132

Hades (place), doors of, 617
Hades (god), images of, 8, 9, 225
Hadrian (emperor): coins of, 25; statue of, 25–26
Hadrian ("servant of the Holy Trinity"), 552
Haggadah (-ot): illustrations in medieval, 415–21; Moses scenes in, 532, 533
Hagia Triada (near Rethymno, Crete), church of the Holy Trinity, 439–40
Hagios Stephanos, near Cemil (Cappadocia), 299, 300
Haifa, Haifa Museum: mosaic of Shigmona, 304
Halberstadt, cathedral treasury: *enkolpion* reliquary of St. Demetrios, 184, 663, 664; ivory plaque, 173; paten, 631
Hamah treasure, 96
Hamilton, Carl, 502
Hamilton Psalter (Berlin, Staatsbibliothek, cod. 78 A 9), 348n. 12, 550n. 26
Hand of God, images of, 132, 169–76, 194, 419, 533–34, 536, 537
Hanfmann, George, 105
Harbaville triptych (Musée de Cluny, Paris), 608
Harnack, A. von, 23
Harpocrates, 618
Hasso (bishop of Verdun), 136
healing of the daughter of the Canaanite woman, depicted in *Sacra Parallela*, 449n. 15
healing of the demoniac at Genesareth, depicted in hypogeum of Clodius Hermes, Rome, 448, 449–50
healing of the paralytic: in baptistery at Dura Europos, 452; on ivory plaque in Louvre, 50, 52; in manuscript illustrations, 453
healing of the possessed, on ivory plaque in Louvre, 50, 52
healing of the woman with a hemorrhage: as bronze statue at Caesarea, 25; on ivory plaque in Louvre, 50, 52, 53, 55
Heavenly Ladder, The (John Klimax), 293, 467
Hedwig (saint), 184, 187
Hekate, images of, 8–9, 10
Hekate Painter (Lentini-Manfria Group), 6, 10
Helena (saint): and cult of the True Cross, 186, 257, 520, 521; depicted on Shaliani reliquary, 627–28, 630, 631, 632; title of, 606
Helena Palaiologina (queen of Cyprus), 248
Helsinki, National Museum, Inv. Nr. 53131 (Corvey leaf), 173
Henry II (Holy Roman emperor): ambo in Aachen palace chapel, 156–58; binding of Munich Pericopes, 184; depicted on Borghorst cross, 154–55; *portatile* of (Munich, Residenzmuseum), 157; rise to power of, 157–58
Henry III (Holy Roman emperor), 145–46, 155
Henry of Hainault (Henry of Flanders, emperor of the Latin Empire), 186
Henry the Lion (duke of Saxony and Bavaria), 146; Gospels of (London, Brit. Lib., cod. Lansdowne 381 I), 146
Henze, C. M., 561
Heraclius (emperor), 121, 185, 186, 302, 305
Herakles Nergal, 269
Hercules, images of, 131, 132, 204, 618
Heribert (archbishop of Cologne), 184
Herimann II (archbishop of Cologne), 154
Herimann cross (Diocesan Museum, Cologne), 153–54
Hermeneia of Mount Athos, 254, 257, 258, 640
Hermes, images of, 5, 6, 8, 575
Hermintrude (Frankish queen), 194

Herod: depicted in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 81–82; occupation of Capernaum at time of, 17
hesychasm: Serbian followers of, 293–94; and Virgin as Ἡ Ἀληθινή, 473
Hierokles of Alexandria, 33
Hildesheim, cathedral treasury, MS. 18 (Bernward Gospels), 173
Hincmar (archbishop of Reims), 136, 199
Hippiatrika, 105
Histoire Universelle (Vienna, Nat. Lib., cod. 2567), 418, 419
Historia ecclesiastica (Eusebius), 25, 82, 169, 619, 620
Historia religiosa (Theodoret of Cyhrrus), 569
Historical Significance of the Graeco-Italian School of Icon Painting, The (Likhachev), 641
History (Niketas Choniates), 599
History of Byzantine Art and Iconography According to the Miniatures of Greek Manuscripts (Kondakov), 638
Hodegetria iconographic type: in the Adelheid Gospels, 183; Bulgarian icon, 561; definition of, 557–58; enamel plaque at Dumbarton Oaks, 591; icon at Hilandar monastery (Athos), 526; icon of Pantokrator monastery, Constantinople, 547–53; icon from Veroia, 498; icon in the St. George chapel, Sinai, 487; icon in Žiča (Serbia), 562; icons in Thessalonike, 475, 549–50; imagery of, 473, 496, 497, 582; Kahn and Mellon Madonnas as, 502, 504, 506; mosaic icon at Sinai, 505; sixteenth-century cult of, 557–64; in Syria, 562
Hoenigswald, Ann, 502
Holbein, Hans, 247
Homilies (Jakob Kokkinobaphos), 406, 410
homilies (liturgical), illustration of, 355, 358
Honorius (emperor), 83, 144
Hope, Thomas, 647
Hopovo, monastery, painting of Sunday of Orthodoxy in, 564
horologia: Horologion of Thekaras, 355; illustration of, 355; Sinai, cod. 863, 356
Hortus Deliciarum, 419
Hosios Loukas (Phokis): Entombment scene in the crypt of, 437; griffin in templon beam at, 597; mosaics at, 195, 511, 560, 629
Hosios Meletios monastery, sculpture at, 587
House of Cleopas (at Emmaus), 22
House of Cornelius (at Caesarea), 22
House of Peter (at Capernaum), so-called, 21, 22–23
Houston, Menil Collection: icon of St. Nicholas, 511–14; lead medallion of Symeon Stylites the Younger, 576; terracotta *eulogia* token of Symeon Stylites the Younger, 572, 573, 574
Hūarte (Syria), mosaics in Michaelion at, 266–67, 271
Hubert (saint), 181, 185
Hübsch, Heinrich, 637
humility, motif of, 146
Hunger, Herbert, 398
Hypatios of Ephesus, letter to Julian of Atramyttion, 615–22

iconoclasm, 369–70, 389, 488, 519–21, 559–60, 579–84, 615
Iconography of Our Lord and Savior, Jesus Christ (Kondakov), 641
Iconography of the Mother of God (Kondakov), 641
icons: of archangel Michael, 429, 661, 664; of Christ, 370, 475, 487–90, 498, 523, 526–27; development of, 579–84; Early Byzantine, 569–76; of John the Apostle, 480–81; Kahn and Mellon Madonnas as, 501–6; from Macedonia, 498, 523–27; of Moses, 531–40; from Ohrid, 523–27; Palaiologan, 471–76, 479–83, 495–98, 511, 525; processions of, 547–53; purpose of, 370–71; relationship to relics, 519–21; of St. Andrew, 490; of St. Demetrios, 571; of St. George, 475, 540n. 61; of St. Nicholas, 387–88, 390, 391, 467, 489, 490, 511–14; of St. Theodore of Herakleia, 661; of St. Theodore vanquishing a dragon, 631; Shaliani icon (reliquary), 627–32; studied by Kondakov, 641; of the Three Church Fathers, 512–14; veiled, 583; of the Virgin, 471–76, 495–98, 505, 549, 550, 583, 641. *See also* Hodegetria iconographic type; Virgin
Ida (abbess of St. Maria im Kapitol, Cologne), 154
Iditoun, images of, 350
Idylls (Theocritus), 103, 104
Ignatios (archbishop), 340
Ignatios (saint), 238
Illyricum, diocese (later vicariate) of, 41, 45
Incarnation: imagery of, 472, 473, 474; prefigured by Moses, 196–99; and Second Coming, 369–70
Ioannina, monastery of St. Nicholas Philanthropinon, 313
Iran: clothing style of, 269; influence in Bulgaria, 277
Irenaeus: *Adversus haereses*, 169, 197
Irene Piroska (empress), 144
Isaac, images of, 228, 257
Isaac Komnenos (sebastokrator), 386, 583
Isaia (Serbian monk), 230
Isaiah (prophet), 203
Ishmael, images of, 228
Isis, 96, 156, 618
Iso'dad of Merv (bishop of Hedatta), 332, 333
Istanbul, Archaeological Museum: inscription of Constantine, 647, 648; lions from the Great Palace, 647; Roman half-column from "House of Justinian," 648
Istanbul, Hagia Sophia: architectural sculpture of, 43; mosaics in, 144, 145, 501, 503, 505; Paulos Silentiarios's writings on, 37
Istanbul, Library of the Greek Orthodox Patriarchate, MS. no. 3 (Tetraevangelion), 436
Istanbul, Topkapi Saray, cod. 8 (Seraglio Octateuch), 332, 406n. 18, 407, 408, 419n. 29, 436, 535, 536, 537, 538
Itinerarium Burdigalense, 22
Iunca (Tunisia), Church B at, 236
Ivan Alexander (Bulgarian czar), 215
Ivan II Asen (Bulgarian czar), 215, 216, 218, 219
Ivanovo (Bulgaria): cycle of St. Gerasimos in monastic church at, 294; frescoes in Buried Church near, 215–19
Ivo (bishop of Chartres), 207
ivory carving: Byzantine influence in western Europe, 183; Carolingian, 49–56, 116, 117–18, 131–37, 173; Grado throne ivories, 121–26; in Meuse-Rhine region, 187; in panels of ambo of Henry II (Aachen), 156; of Romanos II and Eudokia, 144, 182, 605–10; Salerno ivories, 121–25, 330, 418, 419; size and placement of figures in, 143–49; from Syria, 171, 175, 176; Syrian-Palestinian style of, 121, 122–23, 126. *See also specific pieces by collection and name*

Jacob, 171
Jacob's Ladder, images of, 257, 481, 482
Jacques de Vitry, 187
Jakob Kokkinobaphos: *Homilies*, 406, 410
James (saint): manuscript portraits of, 323, 324
Janc, Zagorka, 277
Janin, Raymond, 649
Jena, Universitätsbibliothek, cod. Elect. fol. 3 (ivory book cover with Hodegetria), 183
Jephonias and the angel, images of, 246, 480
Jeremiah (prophet), 203, 348, 350, 351, 409, 558
Jerome (saint), 22, 23–24
Jerome: *De viris illustribus*, 169
Jerusalem: churches built by Constantine in, 23; Latin Kingdom of, 418; as see (patriarchate), 41
Jerusalem, Armenian Patriarchate of, MS. 1724, 341
Jerusalem, Greek Patriarchate of: cod. Taphou 14 (Gregory of Nazianzos), 105, 320n. 7; cod. Taphou 47, 466; cod. Taphou 53 (Jerusalem Psalter), 347–52; cod. Taphou 56, 170; and frescoes from Monastery of the Cross, Jerusalem, 253
Jerusalem, Israel Museum: textile with two riders, 267
Jerusalem, Monastery of the Cross: frescoes, 253–58
Joachim (Bulgarian patriarch), 215, 216
Joachim (prophet), 257
Jochebed, 194
Joel, images of, 121
Johannes Kronavor, 343
Johann Georg (prince of Saxony), 253, 255
John (bishop of Thessalonike), 144
John (deacon), 524, 525

John (metropolitan and painter), 475, 526
John (patrikios of Blachernai), 552
John (stratelates, "servant of the Forty Martyrs"), 552
John I Tzimiskes (emperor), 182
John II Komnenos (emperor), 144, 319, 321, 324, 547, 553, 583
John III Vatatzes (emperor), 672
John Autorianes, 165
John Chrysostom (saint): *De Poenitentia*, 365; feast cycle at time of, 196; Homily 20, *In Genesim*, 333; images of, 480, 481, 513; and relationship between Jews and Christians, 15
John Chrysostom, pseudo-, 313
John Italos, 580
John Kinnamos, 438
John Klimax, 292, 293
John Kolobos, 291, 292, 293, 294
John of Bliaux, 186
John of Cyprus, 559
John of Damascus (saint): apocrypha of, 480; depicted with Koimesis, 438; and Hodegetria type, 559, 560, 561, 562; *On the Holy Images*, 370; and iconoclasm, 580; images of, 256; and notions of truth, 472; *Sacra Parallela*, 329, 365, 407, 408, 411, 449n. 15; texts attributed to, 197, 480; and veneration of relics, 520
John of Gembloux (archbishop of Neopatras), 187
John of Salisbury (bishop of Chartres), 207
John of Thessalonike, 559
John Philagathos (bishop of Plaisance), 182
John Scottus Eriugena, 198, 199
John the Apostle (saint): in Crucifixion scenes, 592, 660, 661, 662; in depictions of the Baptism of Christ, 320; in frescoes at Monastery of St. Paul near the Red Sea, 283, 284; in frescoes of Faras cathedral, 237, 238; in frescoes of the church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246, 247; icons of, 480–81; illuminated initial of, 431, 467; inspiration for gospel of, 169–76, 377–81; portraits of, 116, 117–18, 321, 323, 324, 377–81, 397–403, 431–32, 467; in stained-glass windows of Chartres cathedral, 203
John the Baptist (saint): in Gospel of John, 378; images of, 225, 257, 490
John Thorianos, 525
Jonadab, sons of: images of, 348, 350
Jonathan, pseudo-: Targum of, 420
Jošanica, monastery: paintings of hermits at, 289–95
Joseph (husband of Virgin Mary), depicted in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 82–84
Joseph of Arimathea, 435, 438, 439, 440, 441
Joseph Studites, 561
Josephus, Flavius, 329, 532
Joshua, imagery of, 218, 406, 408
Joshua ben Levi (Rabbi), 75, 77–78
Joshua Roll (Vatican, cod. Palat. gr. 431), 218, 407, 408, 609n. 48, 638
Judas, images of, 173, 247
Judea, personification of, 26
Julian of Atramyttion, letter from Hypatios of Ephesus to, 615–22
Julii monument (Saint-Rémy-de-Provence), 164
Justiniana Prima, archbishopric of (later Ohrid), 526, 527
Justinian I (emperor): coins of, 155; cornice with monogram of, 647; depicted in mosaics in Hagia Sophia, 145; depicted in mosaics in San Vitale, Ravenna, 148; and feast cycle, 196
Justinus, Marcus Junianus, 206

Kabasilas, Constantine (archbishop of Ohrid), 526
Kahn, Otto, 501
Kahn Madonna (National Gallery, Washington, D.C.), 496, 501–6
Kahn Madonna Master (painter), 503
Kaiseraugst treasure (Augst): Achilles dish from, 93, 95; column candelabrum from, 94
Kalavrezou-Maxeiner, I., 605, 606, 608
Kalenić (Serbia), church: frescoes in, 295; griffin relief in, 598, 600
Kalliergis, 439
Kallisthenes, pseudo-, 599
Kanitz, Félix, 637
Kapernaum. *See* Capernaum
Karahisar Gospels (St. Petersburg, cod. gr. 105), 465, 466
Karapet (scribe), 343
Karl der Grosse, das Papsttum und Byzanz (Classen), 146
Kastoria, icons from, 498, 527
Kastoria, Mavriotissa: Dormition fresco, 246
Katabasis (Kerkops "the Pythagorean"), 10
Katatherismata (Eratosthenes of Cyrene), 105
Kautzsch, R., 45
Kedalion (Sophokles), 205
Kefar Yasif, stone door from (Louvre, Paris), 616
Kerkops "the Pythagorean": *Katabasis*, 10
Kermer, Wolfgang, 506
kerygma, 378
Kessler, Herbert L., 329, 331, 405, 420, 421
Khakhuli triptych (Georgian Museum of Fine Arts, Tbilisi), 631
Khanenko, B. I., 669
Khania (Crete) icon, 563
Khartoum, National Museum: frescoes from Faras cathedral, 237
Khirbat al Mafjar, balustrade at, 123
Khirbet Semmaka, stone door, 616
Khludov Psalter (Moscow, Historical Museum, cod. gr. 129), 320n. 7, 369n. 28, 435, 560n. 39, 638
Khuskivadze, Leila, 592–93
Kiev, Academy of Sciences, MS. 25, 466
Kiev, church of St. Cyril, 524
Kiev, Museum of Western and Oriental Art: icon of the Virgin, 562
Kiev, State Historical Museum: crown (diadem), 599; enamel "button," 661; Scythian gold pectoral from Ordžonikidze, 103
Kirwan, Sir Laurence P., 91
Kissufim (Negev), mosaics in the basilica at, 266, 270, 271
Kiti (Cyprus), Panagia Angeloktistos: mosaic of the Hodegetria in, 559
Kitzinger, Ernst, 195, 615
Kızıl Çükür (Cappadocia), church of Nicetas the Stylite: paintings in, 299, 300
Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19 (Millstatt Genesis), 418, 419
Klauser, Theodor, 33, 104, 106
Klein, D., 561
Kliment of Ohrid (saint), icon of, 523–26
Kniazveskaia, O., 430
Kochba. *See* Bar Kochba
Kodinos, pseudo-, 557
Koehler, Wilhelm, 174
Kohl, H., 24
Kokar kilise (Cappadocia), 309, 311
Kokkinobaphos Master, 320–21, 322, 323–24
Kollias, Elias, 439
Kölliken, Amberg Collection, A.S. 501 (New Testament leaves), 319–20n. 4
Kondakov, Nikodim Pavlovich, 257, 561, 594, 637–42
Korah, sons of: images of, 348, 350, 352
Korca (Albania), Medieval Art Museum: tympanum relief from the church of St. Nicholas at Kurjan, 599n. 15
Korine, N., 480
Kosmas and Damianos (saints), images of, 143, 154, 525, 570, 573, 630
Kosmas Hidrountos, 438
Kosmas Indikopleustes: *Christian Topography*, 218, 365–71, 405, 406, 407–8, 410, 419, 535, 539, 639
Kosmas of Maiouma, 438
Koukiaris, Silas, 215, 217, 218
Kraeling, Carl, 452, 453
Krainev, Daniil Karpovich, 640
Kresten, Otto, 380–81
Kučevište (Yugoslavia), church of Sv. Spas, 439
Kuh-i-Khwaja (Sistan, Iran), frescoes from, 269
Kunich, Ernst, 639
Kurbinovo, church of St. George: Lamentation scene in, 436
Kutaissi, State Museum of History: cross from Shorapani, 311

Kyme necropolis, 10
Kynegetika (pseudo-Oppian), 104
kyriakodromia, illustration of, 355
Kyros (bishop of Pachoras), 239
Kyros and John (saints), 573

Ladner, G., 148–49
Lagoudera, 246; fresco of Christ Pantokrator, 505
Lagurka (Georgia), monastery of Sts. Quiricus and Julitta: icon of Shaliani, 627–32
Lake, K. and S., 347
Lamanskii, V. I., 639
Lamentation: in church of St. George, Kurbinovo, 436; in church of the Pantokrator, Dečani, 440; epitaphios embroidery of, 440; in frescoes at Gračanica, 389, 440; in frescoes at monastery of St. John the Evangelist, Patmos, 435, 438–39; in fresco in Capella Orlandini in church of the Holy Apostles, Venice, 440; iconography of, 435–41; on ivory plaque in Rosgarten Museum, Constance, 436; on ivory plaque in Victoria and Albert Museum, 436; manuscript illustrations of, 386, 435–41; Palaiologan style of, 439; in tetraptych icon at Sinai, 440–41
Lampadii diptych (Brescia), 51
Landrada (saint), 185
Lange, G., 615
Laon, cathedral: Mandylion, 370
Laphskaldi Gospels (Mestia, Svaneti Museum, cod. 482), 321n. 17
Larissa (Greece), 43, 45
Last Judgment: at church of the Pantokrator, Dečani, 226; on ivory plaque in Victoria and Albert Museum, 365; in Paris, cod. gr. 923 (*Sacra Parallela*), 365; in Vatican, cod. gr. 699 (*Christian Topography*), 365
Last Supper, depicted in illustrated manuscripts, 173
Laubsägestil, 278
Lavrov, P. A., 640
Lazarev, V. N., 226, 340, 347, 481, 504
lead seals, 497, 551–52, 558, 559, 560, 562, 630
Lechaion, basilica, 44, 45
lectionaries: Athens, National Library, cod. 2645 (Melenikon lectionary), 323, 489n. 10; Athos, Koutloumousiou, cod. 61, 170–71, 320n. 9, 408–9, 435; Athos, Lavra, Phokas lectionary, 195, 629; Cleveland Museum of Art, MS. 42.152, 661n. 24; Cleveland Museum of Art, MS. 42.1511, 661n. 24; Dionysiou, cod. 309, 400, 467; in monastery of St. George, Balaklava, 342; New York, Pierpont Morgan Library, MS. M 639, 386, 436; New York, Pierpont Morgan Library, MS. M 803, 341; Princeton, Scheide Library, cod. I, 142, 560n. 44, 563n. 92; Sinai, cod. gr. 204, 608; Vatican Library, cod. Vat. gr. 1156, 436, 439
Lefebvres, M. G., 34–35
Leiden, University Library, cod. Gronovianus 137, 466
Leipzig, Universitätsbibliothek: cod. Rep. I 57 (book cover with Hodegetria), 183; inv. Rep. I 4° 57 (Corvey leaf), 173
Leningrad, Public Library. *See* St. Petersburg, Russian National Library
Lentini, Museo Archeologico: calyx krater, 5–8, 9–10
Leo I (pope), 82, 85, 86
Leo III (pope), 146, 147, 148, 149
Leo IX (pope), 153
Leo III "the Isaurian" (emperor), 519–21, 559
Leo IV (emperor), 519
Leo VI "the Wise" (emperor): bath of, 646; ivory scepter of, 143, 145; textiles from the time of, 184; votive crown of, 591
Leon, San Isidoro, MS. 2 (Leon Bible), 420
Leontinoi necropolis, 5, 6, 10
Leo of Chalcedon, 579–84
Lepage, Claude, 277
Lesnovo, church of the Archangel Michael, 409, 597–98, 600
Levi (tax collector), 173
Libanius, 107
Liber antiquitatum biblicarum, 420
Liber de institutione virginis (Ambrose), 85
Liber de locis sanctis (Peter the Deacon), 22
Liber Graduum, 333
Liège, church of the Holy Cross: triptych-reliquary, 186
Liège, Musée d'Art religieux et d'Art Mosan: Byzantine silk textile with monogram of Heraclius, 185
Lietzmann, Hans, 647
Life of Adam and Eve, 329–34
Likhacheva, O. P., 430
Likhachev, Nikolai Petrovich, 563, 641
Limburg-an-der-Lahn, cathedral treasury: reliquary of the True Cross, 184, 186, 595; staff of Peter reliquary, 156
Lindau Gospel book (New York, Pierpont Morgan Library), 199
Lindisfarne Gospels (London, Brit. Lib., cod. Cotton Nero D IV), 172, 176
Lithos, and Threnos imagery, 435–41
liturgical rolls: Athens, National Library, cod. 2759, 356; Patmos, cod. 707, 356; Patmos, cod. 708, 467; Sinai, cod. 1026, 356–57
Liturgy of the Catechumens, 356
Liturgy of the Presanctified, 357
Liutprand of Cremona, 182
Liverpool, Liverpool Museum, bronze lamp from Qasr Ibrim, 95
Livia (Roman empress), 153, 154
Loffreda, Stanislao, 15, 17, 21, 24
Lohmann, H., 8
London, British Library: cod. Add. 1770 (Syriac Gospels), 310; cod. Add. 10546 (Grandval Bible), 330; cod. Add. 11836, 466; cod. Add. 19352 (Theodore Psalter), 435, 560n. 39; cod. Add. 22912 (John Covel), 647n. 22; cod. Add. 27210 (Golden Haggadah), 416–21; cod. Add. 28106–28107 (Stavelot Bible), 188; cod. Add. 39595, 466; cod. Add. 43725 (Codex Sinaiticus), 35–36; cod. Burney 19, 321n. 17; cod. Cotton Nero D IV (Lindisfarne Gospels), 172; cod. Cotton Otho B.VI (Cotton Genesis), 329, 330, 331, 416, 418, 419, 420, 421; cod. Harley 1810 (Gospels), 466; cod. Harley 5598, 609; cod. Lansdowne 381 I (Gospels of Henry the Lion), 146; cod. Or. 2884 (Catalan Haggadah), 416–21
London, British Museum: Attic black-figure amphora, 204; icon of the feast of the Sunday of Orthodoxy, 550; ivory plaques with scenes of the Passion and Resurrection, 50, 617; ivory plaque with Raising of Lazarus, 122, 123, 124; pyxis with Menas scene, 267, 271; terracotta figurine of ephedrismos players, 204; wooden door panel from al-Moallaka, Cairo, 126
London, Victoria and Albert Museum: diptych of Anastasios I, 181; diptych of the Symmachi, 617n. 20; ivory plaque of Sts. Peter and Mark, 171, 175, 176; ivory plaque of the Lamentation, 436; ivory plaque of the Last Judgment, 365; ivory plaque with John the Baptist and Apostles, 188; Metz Crucifixion ivory, 131, 132, 135; Werden casket, 52; Zeus Sarapis (bronze bust), 105
L'Orange, H. P., 601
Lorichs, Melchior, 148
Lot, images of, 257
Lothar cross (Aachen, cathedral treasury), 154
Lothar I (Holy Roman emperor), 135, 136
Lothar II (Holy Roman emperor), 135, 154
Louis I "the Pious" (Holy Roman emperor), 135, 136, 182
Louis the German, 135, 184
Loverdos, Spyros, 465
Lucian: *De domo*, 205
Luke (saint): feast day of, 561; and Hodegetria, 558, 561–64; illuminated initial of, 431, 466; inspiration for gospel of, 169–76, 377–81; as painter of icons, 558, 561, 562, 563, 564; portraits of, 321, 322, 342, 343, 377–81, 431, 432
Lupus (saint), 165
Luxor treasure, silver cross from (Egyptian Museum, Cairo), 571
Lysi (Cyprus), frescoes, 506

Ma'art al-Nu'mān treasure, votive silver eyes from (Walters Art Gallery, Baltimore), 570
Maastricht, church of Saint Mary, treasury: reliquary of the Virgin, 663
Maçan (Cappadocia), church of Karşı becak, 299, 300
Macedonia: diocese of, 41, 45; icons from, 498, 523–27
Maclagen, E., 121

Madaba (Jordan), Hippolytus mosaic at, 267
Madelbertha (saint), Byzantine textile from reliquary of, 185
Madrid, Escorial: cod. Vitrinas 17 (*Codex Aureus*), 145–46, 183; missorium of Theodosius I, 144
Maglovski, J., 601
Maguire, Henry, 437, 599
Mainz, Gisela treasure from (in Berlin), 661
Makarios the Egyptian, 290, 292, 293, 526
Maliasene, Anna: sarcophagus of, 600
Malickij, N., 347
Mallé, Luigi, 593
Mallet, Ferdinand, 49
Malmberg, Vladimir Konstantinovich, 639
Mamas (saint), 107
Mamboury, E., 647, 648, 649
Manasija (Resava), monastery, frescoes at, 292
Manastir (Serbia), church of St. Nicholas, frescoes at, 228, 524–25
Mancini, Giorgio, 447–48
Mandylion, 370, 519
Mango, Cyril, 615
Mani, marble quarries at, 586
Mantua, church of S. Barbara, treasury: cross reliquary, 187
Manuel I Komnenos (emperor), 185, 437–38, 599
manuscripts. *See names of specific types of manuscripts and specific examples by collection*
Marcian (emperor), coins of, 45
Margaritof, Tassos, 487, 488, 495
Maria (sister of Anna Komnene), 186
Mariam (Georgian queen), 258
Maria "of Alania," 606, 608
Marichal, P., 447
Mark (saint): depicted on Grado throne ivories, 121, 122, 123, 172; as founder of Coptic church, 619; illuminated initial of, 431, 465–66; inspiration for gospel of, 169–76, 377–81; portraits of, 117, 118, 321, 323, 341, 342, 343, 377–81, 431, 432; in stained-glass windows of Chartres cathedral, 203
Markov Manastir, church of St. Demetrios: fresco illustrating the Akathistos Hymn, 551
Marquet de Vasselot, J. J., 51, 52, 53
Martin, J. R., 467
Martin, V., 31
Martiros Ɫrimec'i, 340
Märtl, C., 146
Martvili, cross reliquary (pectoral) from (Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilisi), 312
Mary Magdalene: in Lamentation scenes, 435, 438, 439; in Resurrection scenes, 453
Marys (or Women) at the Tomb, iconography of, 122, 453, 617
Massacre of the Innocents: on ivory carvings, 49, 50, 54; in mosaics in Sta. Maria Maggiore, Rome, 82; in Rabbula Gospels, 271
Master of Saint Luke (painter), 188
Master of San Martino: St. Anne Altarpiece (Museo Nazionale, Pisa), 503; *Virgin and Child Enthroned* (Museo Nazionale, Pisa), 503
Master Theodoros (painter), 283, 284
Materials on the History of Russian Icon Painting (Likhachev), 641
Maternus (bishop of Trier), 156
Matilda (wife of Henry the Lion), 146
Matilda (abbess), cross of, 183
Matthew (saint): illuminated initial of, 431, 465, 466, 467; inspiration for gospel of, 169–76, 377–81; portraits of, 321, 322, 323, 342, 343, 356, 377–81, 397–403, 431, 467; in stained-glass windows of Chartres cathedral, 203; symbol of, 174
Maurice Tiberius (emperor), 304, 305
Mavrodinova, Liliana, 215, 216
Mavrucan (Cappadocia), church no. 3 at, 300
Maxentius (emperor), 83, 521
Maximian (bishop): in mosaics in Ravenna, 148; throne of, 181, 268
Maximos the Confessor (saint), 198, 230, 256
megaloschemoi monks, insignia of, 473
Mehmed II (Ottoman sultan), 340, 438
Melchizedek, 83
Melenikon lectionary (Athens, Nat. Lib., cod. 2645), 323, 489n. 10
Meletios of Ioannina: *Geography*, 437
Melke Gospels (Venice, Bibl. dell'Isola di San Lorenzo, cod. 1144), 323
Mellon, Andrew, 502
Mellon Madonna (National Gallery, Washington, D.C.), 496, 501–6
Mellon Madonna Master (painter), 503
Menas (saint): on Grado throne ivories, 121; on pyxis in British Museum, 267
menologia: illustration of, 355; Menologion of Basil II (Vatican, cod. gr. 1613), 320, 321, 532, 538, 638; Oxford, Bodleian Library, cod. gr. Th. f. 1, 439
menorah: on Ark of the Covenant, 407; on capitals at Capernaum, 24; on tomb doors, 616
Meo da Siena, 246
Merbaka, church of the Dormition, 586–87
Merkurios (king of Nubia), 235
Merseberg, cathedral, baptismal font in, 203, 208
Mesarites, Nicholas, 562
Meskendir valley (Cappadocia), church of Saints Peter and Paul: paintings in, 299, 300
Mesopotamia, clothing style of, 269, 271
Mestia, Svaneti Museum of History and Ethnography: cod. 482 (Laphskaldi Gospels), 321n. 17; Syrian censer, 311
Meteora, Monastery of the Transfiguration: fresco of Crucifixion, 312
Methodios (saint), 524
Metochites, Theodore, 512
Metz school, 135
Metz Crucifixion ivory (Victoria and Albert Museum, London), 131, 132, 135
Metz Sacramentary (Paris, Bibl. Nat., cod. lat. 1141), 133, 199
Meuse-Rhine region, Byzantine artistic influence in, 181–88
Miatev, Krsto, 670
Michael (patrikios), 552
Michael (archangel), images of, 171, 216, 217, 226, 429, 471, 472, 475, 480, 538
Michael I Rangabe (emperor), 182
Michael III (emperor), 557, 559
Michael VII Doukas (emperor), 606
Michael VIII Palaiologos (emperor), 217, 339
Michael Psellos, 580, 583, 584
Michałowski, Kazimierz, 235, 239
Midrash, 416
Midrash Rabbah, 532, 533, 535
Milan, Biblioteca Ambrosiana: cod. E 49–50 inf. (Gregory of Nazianzos), 107; cod. F 205 inf. (*Iliad*), 270; cod. M 54 sup. (Psalter), 349n. 17
Milan, Castello Sforzesco: ivory plaque with Otto II, 146; ivory plaque with the Women at the Tomb, 617
Milan, cathedral treasury: diptych with scenes from the life of Christ, 51, 52, 53, 54
Milan, church of Santa Maria d'Aurona, 300
Milan, Sant'Ambrogio: altar at, 591
Mildenberg, Leo, 25
Mileševa monastery (Serbia), 216
Miliukov, Pavel Nikolaevich, 640
milking shepherd, imagery of, 103–7
Millet, Gabriel, 42
Millingen, Alexander van, 646
Millstatt Genesis (Klagenfurt, Museum Rodolfinum, cod. VI, 19), 418, 419
Milvian Bridge, battle of the, 37, 521
Minns, Ellis Hovell, 641
miracle at Cana: on Grado throne ivories, 121, 122; on ivory carvings, 49–50, 54, 55
miracle of Christ's walking on water, iconography of, 453
miracle of the loaves and fishes, depicted in hypogeum of Clodius Hermes, Rome, 449, 450–51
Miriam, images of, 164, 194, 532, 535, 538
Mirian IV (Georgian king), 258
mirrors, symbolism of, 9–10, 226–28, 230

Mistra, church of Sts. Theodore, 439n. 37
Mistra, church of the Peribleptos, 512
Mithras, 105
Modena, Biblioteca Estense: cod. Or. 26 (Bible), 410n. 54; cod. Or. 90 (Bible), 410n. 54
Monastery of St. John Chrysostom (above Koutsoventis, Cyprus), 437
Monastery of St. John Lampadistis (Cyprus), 248
Monastery of St. John the Baptist (near Serres, Greece), 292n. 27
Monastery of St. Paul near the Red Sea (Egypt), 283–85
Monemvasia, Hagia Sophia: sculptures in, 587
Monreale, cathedral, mosaics in, 187
Monte Sant'Angelo (Monte Gargano), bronze doors in, 216
Monza, cathedral, ampullae, 122, 313, 519, 521, 569, 617, 627
Morava school of painting, 277, 294, 597–98, 601
Moschos, pseudo-, 8
Moscow, Historical Museum: cod. add. 129 (Khludov Psalter), 320n. 9, 369n. 28, 435, 638; cod. gr. 407 (Psalter), 400; cod. gr. 429 (Akathistos), 467; MS. Eparch. 436 (Spasso-Andronikov Gospels), 429; MS. Muz. 364 (Novgorod Gospels), 432; MS. Synodal 997 (*Christian Topography*), 368; tapestry showing the procession of a Hodegetria icon, 550
Moscow, Kremlin: icon of archangel Michael from church of St. Michael, 429; icon of the Virgin Hodegetria, 562
Moscow, Kremlin Armory: Crimean manuscripts, 340; enamel pendant, 663; epitaphios with Lamentation, 440; MS. N 11056 (Gospels of the cathedral of the Dormition of the Kremlin), 429
Moscow, Novodevichi convent: fresco and icon of Hodegetria, 563
Moscow, Patriarchate, treasury: Demetrios reliquary, 165
Moscow, Pushkin Museum: Alexandrian World Chronicle, 559; ivory of Constantine VII, 607, 610; Pushkin Madonna, 505
Moscow, Russian Museum: icon of the Virgin, 497
Moscow, Russian State Library (formerly Lenin Library): MS. f. 304, III, 3/M 8657 (Khitrovo Gospels), 429; MS. f. 304, III, 4/M 8654 (Gospels of Fedor Kochka), 431; MS. f. 304, III, 23/M 8656 (Kliment Gospels), 431; MS. f. 310, no. 132, Undolskij Collection (John Klimakos), 431
Moscow, Therapont Monastery: Hodegetria icon, 563
Moscow, Tretyakov Gallery: icon of the Birth of the Virgin, 480; icon of the Virgin of Vladimir, 497; icon of the vision of St. Eulogios, 294; icon with Old Testament scenes, 536; three icons from the cathedral of Zvenigorod, 430
Moscow, Trinity-Sergius monastery: Gospels of Nikon, 431
Moses: and Ark of the Covenant, 405, 406, 407; in chapel of St. James at Sinai, 489n. 16, 490; in Haggadot, 417–18; images of, 76, 348, 351; Leo III (emperor) compared to, 520; in San Paolo Bible, 194–99; scenes from the life of, 195, 406, 407–8, 481–82, 531–38; on a thirteenth-century icon at Sinai, 531–40
Mothes, Oskar, 637
Mount Admirable, monastery of Saint Symeon Stylites the Younger, 572, 670
Mount Athos. *See* Athos
Mount of Olives, 22
Mount Sinai. *See* Sinai, Monastery of Saint Catherine
Mount Tabor, 22
Mouriki, Doula, 489, 505
Moutoullas (Cyprus): frescoes, 505, 506; images of the Virgin, 505
Mtskheta (Georgia), cathedral of Sveti Tskhoveli, 164
Mtskheta (Georgia), Djvari church: carved ornament in, 303
Munich, Bayerisches Nationalmuseum: ivory book cover with the Women at the Tomb and the Ascension, 50, 55, 617; Ottonian portable altar from Watterbacher, 662
Munich, Bayerische Staatsbibliothek: cod. slav. 4 (Serbian Psalter), 197, 348, 536; ivory book covers with scenes from the life of Christ, 53–54, 314; MS. Clm. 14000 (*Codex Aureus*), 133, 136, 137; MS. Clm. 4453 (Gospels of Otto III), ivory book cover, 183
Munich, Neufert Gallery: icon of St. Luke painting the Madonna, 563
Munich, private collection: two Palaiologan evangelist portraits, 397–403
Munich, Residenzmuseum, Schatzkammer: Crucifixion plaque, 661; *portatile* of Henry II, 157
Münster, Westfälisches Landesmuseum: Borghorst cross, 154–55; leaf from sacramentary, 145
Müntz, Eugène, 638
Muqtafi, El (Fatimid caliph), 155
Murano: cross reliquary from (Urbino, Galleria Nazionale), 630; diptych from (Ravenna, Museo Nazionale), 51, 54
Mütherich, Florentine, 157
Myriokephala (Crete), church of the Virgin, 437
Mysteries of St. John, 285
Mytilene, church of St. Therapont: icon of Christ, 489; icon of St. John the Theologian, 467

Naga el Oqba (Nubia), church at, 237, 239
Namur, treasure of Oignies: Byzantine cross reliquary in, 187; glass of Saint Hedwig in, 187
Naples, San Giovanni in Fonte: cupola mosaic, 37
Narratio de S. Sophia, 196
narration, in Byzantine art, 385–91
Nater (scribe), 340, 343
Nativity: in frescoes of Faras cathedral, 238; on Grado throne ivories, 121, 122; on ivory plaque in Bodleian Library, Oxford, 53; on ivory plaque in Musée Blandin, Nevers, 51–52, 53, 54; on ivory plaque in Walters Art Gallery, Baltimore, 195; post-iconoclastic type of, 195
Nativity of the Virgin. *See* Birth of the Virgin
Naupaktos, confraternity dedicated to Hodegetria in, 582
Nauplion, Hagia Mone, 586
Nea Anchialos, Christian or Phthiotic Thebes, 43–44, 45
Neby Turfini, stone door, 616
Neilos Vooueri (archbishop of Sinai), 531–40
Nelson, Robert S., 169
Nerezi, St. Panteleemon, 490; Lamentation painting at, 386, 436
Nesbitt, John, 550
Nestor (saint), 165, 256
Neumagen reliefs (Trier), 116n. 9
Nevers, Museé Blandin: ivory plaque with Nativity and Adoration of the Magi, 51–56
Newcastle-upon-Tyne, Alnwick Castle: Corbridge lanx, 93
New York, Brooklyn Museum: Coptic textile rondels, 103, 104
New York, Metropolitan Museum of Art: Djumati enamels, 664; enamel pendant, 659–62; enamel with St. John the Evangelist, 664n. 45; Kievan Rus' enamel *kolti*, 660
New York, Pierpont Morgan Library: cod. M 638 (Morgan Picture Bible), 418n. 20; cod. M 639 (lectionary), 386, 436; cod. M 748, 170; cod. M 803 (lectionary), 341; Lindau Gospels, 199; Stavelot triptych, 185
Nicaea, church of the Dormition, 564; mosaics at, 560
Nicetas (bishop of Remesina), 299
Nicholas (saint): icon in Menil Collection of, 511–14; icon on Patmos of, 467; icons from Sinai of, 387–88, 390, 391, 489, 490, 511; images from the life of, 385, 480, 481
Nicodemus (saint), 310, 435, 439, 440, 441
Nicomachi diptych (Musée de Cluny, Paris), 617n. 20
Nicosia, Byzantine Museum: icon of Virgin Arakiotissa, 560
Nikephoros (saint), 670
Nikephoros I (patriarch of Constantinople), 559
Nikephoros II Phokas (emperor), 218
Nikephoros III Botaneiates (emperor), 145
Niketas David Paphlagon, 671
Nikolaus Torosowicz (archbishop of Lemberg), 340–41
Nikon (hegoumenos), 431
Nikopolis (Epiros), Archaeological Museum: thirteenth-century sarcophagus, 600
Nikopolis (Epiros), Early Christian architectural sculpture at, 44, 45
Nikorzminda, church of St. Nicholas: architecture of, 165
Niphon (patriarch of Constantinople), 513
Niphont (bishop of Novgorod), 437
Noel Hymn, 558
Noll, R., 37
nomina sacra, 32–33, 35
Nonnus, pseudo-, 105, 107

Nordenfalk, Carl, 121, 126, 172
North, Robert, 17, 22
Notger (bishop of Liège), 188
Novgorod, Museum: icon of the Dormition of the Virgin, 480
Nubian architecture, 236, 239
Nubian art: Coptic influences in, 91–97; frescoes of Faras cathedral, 235–40; silver objects from Lower Nubian necropoleis, 92–94; wall painting, 91
Nubian royal tombs, 91–97
numismatic evidence. *See* coins
Nunn, Valerie, 583

Octateuchs: archangel cycle in, 218; Ark of the Covenant depicted in, 405, 406, 407–8, 410; as model for Byzantine manuscript illumination, 390, 405, 453, 638; as model for Carolingian manuscript illumination, 194; as model for Haggadah iconography, 418–19; as model for Septuagint, 331–33, 405; Moses scenes in, 195, 406, 407–8, 531, 533–38, 539. *See also specific manuscripts by location or name*
"Odes of Solomon," 30
Odzun (Armenia), church, relief with Hodegetria, 559
Officium Gazariae, 339
Ohrid, church of Sts. Kosmas and Damian: frescoes in, 523, 525; icon of Virgin Episkepsis in, 525
Ohrid, church of St. John the Theologian-Kaneo: frescoes in, 524, 525
Ohrid, church of St. Sophia, 356, 524, 525
Ohrid, church of the Peribleptos (St. Clement), 246, 400, 409, 440, 511n. 4, 526
Ohrid, icons in, 523–27
Ohrid, monastery of St. Panteleemon, 524
Ohrid, National Museum: icon of Christ Psychosostis, 526; icon of the Dormition of the Virgin, 480; icon of the Virgin Hodegetria, 562; icon of the Virgin Psychosostreia, 474, 475, 526
Old Dongola: Church of Granite Columns in, 236, 239; House A at, 239
Oliver, Jovan (Serbian prince): tomb of, 600
Onouphrios (saint), 289
On the Holy Images (John of Damascus), 370
Oppian, pseudo-: *Kynegetika*, 104
Ordžonikidze, Scythian gold pectoral from (Historical Museum, Kiev), 103
Origen, 33, 83, 408
Orlandos, Anastasios, 42, 439
Oropos, Byzantine sculpture at, 587
Orosius, Paulus, 84–85
Orpheus: death of, 9; images of, 5–10
Ösk (Turkey), ornamented pillar at, 304
Otto I (Holy Roman emperor), 182
Otto II (Holy Roman emperor), 144, 146, 154, 182, 183, 662
Otto III (Holy Roman emperor): Gospels of (Munich), 183; images of, 183, 184; influence of Theophano (mother) on, 662; and Lothar cross, 154; tomb of, 157, 158
Ovalin (Galilee), stone door, 616
Oxeia, church of John the Baptist, 551
Oxford, Bodleian Library: cod. Auct. T. inf. 1.10 (Codex Ebnerianus), 319, 321–24; cod. Barocci 29, 398n. 2, 399n. 9, 400; cod. Canon. gr. 110, 322, 323n. 32; cod. Canon. gr. 112, 399n. 13; cod. Canon. gr. 122 (Moldavian Gospels of Gavriil Uric), 429, 431; cod. gr. Th. f. 1 (menologion), 439; cod. Selden supra 6, 400; ivory plaque with scenes from the life of Christ, 52, 53, 54–55, 56; MS. Hunt. 17, 171
Oxford, Christ Church College: cod. gr. 28, 399n. 9; cod. Wake gr. 31, 466; cod. Wake gr. 32, 321n. 17
Öz Beg (Mongol khan), 339

Pachomios (saint), 257–58, 292, 293
Paeseler, W., 453
painting. *See* frescoes; textiles
Paisios (saint), 292
Palaiologan style: of book illumination, 319, 341, 342–43, 397–403, 432, 467; definition of, 512n. 6; of frescoes, 245, 255, 256; of icons, 471–76, 479–83, 495–98, 511–14, 525; of Lamentation (Threnos) scenes, 439
Palamas, Gregory (saint), 473, 561
Palermo, Biblioteca Nazionale, cod. 4, 466
Pallas, Demetrios I., 386
Palma de Mallorca, Museum of Mallorca: ivory plaque, 123–25, 126
Palmyra, museum: relief fragment, 269, 271
Pamplona Bibles, 420
Panofsky, Erwin, 642
Panvinio, Onofrio, drawing in cod. Vat. Barb. lat. 2738, 146, 147
papadiki, illustration of, 355
Papanown, 341, 342
Paphnoutios (saint), 289, 292, 293, 294
parable of the lost sheep, depicted in hypogeum of Clodius Hermes, Rome, 449, 451–52
Paraskevi (saint), 45, 245, 670
Paris, Bibliothèque Nationale: book cover from St. Lupicin, 51; cod. arab. 2849 (Dioskorides), 362–63; cod. arm. 116–118 (homilary and martyrology), 341; cod. arm. 333, 311, 312; cod. Coislin 79 (John Chrysostom), 145, 606, 607, 608; cod. Coislin 195 (Gospel book), 322n. 26, 379; cod. Coislin 200, 466; cod. copt. 13 (Gospels), 311; cod. ethiop. 32 (Tetraevangelion), 311; cod. gr. 54, 504; cod. gr. 61, 466n. 9; cod. gr. 71, 321n. 17; cod. gr. 74 (Gospels), 450, 451, 453, 638; cod. gr. 75, 323; cod. gr. 88, 466; cod. gr. 94, 466; cod. gr. 139 (Paris Psalter), 319, 351, 610, 638; cod. gr. 510 (Gregory of Nazianzos), 107, 196, 385, 386, 435; cod. gr. 550 (Gregory of Nazianzos), 195; cod. gr. 923 (*Sacra Parallela*), 329, 365, 407, 408, 411, 449n. 15; cod. gr. 1208 (Jakob Kokkinobaphos), 406; cod. gr. 1474, 549n. 17; cod. heb. 7 (Bible), 410n. 54; cod. lat. 1141 (Metz sacramentary), 133, 199; cod. lat. 9453, 310; Dagobert throne, 134n. 33; diptych of Flavius Philoxenus, 134; ivory with Four Evangelists, 116, 117–18; nouv. acq. fr. 2334 (Ashburnham Pentateuch), 194n. 14, 420
Paris, Cabinet des Médailles: Attic red-figure kylix (Jena Painter), 204; Briseis dish, 93; Romanos ivory, 144, 182, 605–10
Paris, Institut catholique, MS. copt. arab. 1, 171
Paris, Louvre: Barberini diptych, 51, 52, 54, 55, 133, 135; basalt stela with Symeon Stylites the Elder, 575; Coptic textile rondel with milking shepherd, 103–4; cross reliquary of Martin le Roy, 186; ivory plaque with miracles of Christ, 50–56; MS. Ivoire 100 (Dionysios the Areopagite), 429; silver gilt icon of Symeon Stylites the Elder, 571, 573; stone door from Kefar Yasif, 616
Paris, Musée de Cluny: diptych of the Nicomachi, 617n. 20; Harbaville triptych, 608; ivory of Otto II and Theophano, 144, 182; textile fragment with quadriga, 267
Parma, Biblioteca Palatina: cod. 5 (Tetraevangelion), 436n. 10, 437, 439; cod. 2668 (Bible), 410n. 54; cod. 2829–2821 (Bible), 410n. 54
Parousia (Second Coming), manuscript illustrations of, 365–71
Parthian clothing style, 269, 271
Passion of Christ, narration of, 385, 386, 389, 390, 391
Passover Haggadot, medieval, 415–21
Passover seders, Elijah at, 77
paterikon, 292, 293, 294. *See also names of specific paterika*
Paterikon of Peć, 293
Patmos, monastery of St. John the Evangelist: cod. 72, 322; cod. 82, 400; cod. 274, 321n. 17; cod. 707 (liturgical roll), 356; cod. 708 (liturgical roll), 467; icons of St. Nicholas, 391, 467; icon of the Dormition of the Virgin, 480; Lamentation scene in trapeza, 435, 438–39
Patras, Gerokomeiou monastery: Palaiologan icon of the Virgin and child in, 471–76
Paul (saint): on Borghorst cross, 154; burial place of, 447; in Codex Ebnerianus, 321–22, 324; on diptych (false) of Anastasios I (Brussels), 181; in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246; on Grado throne ivory, 123; inspiration of Mark and Luke by, 169–76, 379; on ivory scepter of Leo VI, 143; on medallions, 630; in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 86; relationship between apostles and Old Testament prophets emphasized by, 203

Paul I (pope), 198
Paul of Thebes, 283, 290, 292
Paulos (bishop of Pachoras), 235, 236
Paul Silentiarios, 37
Paul the Simple, 292, 293, 294
Pavias, Andreas, 247, 248
Pavlovskii, Aleksi Andreevich, 639
Peć: church of St. Demetrios, 440; paterikon of, 293
Pedoulas (Cyprus), frescoes at, 506
Pendzhikent (Tajikistan), wall paintings from (Hermitage, St. Petersburg), 270
Pentateuch cycles: in Octateuchs, 406, 407–8; in Sarajevo Haggadah, 417
Perpetua (saint), 106, 107
Persephone, images of, 7, 8–9, 10
Perugia, Biblioteca Capitolare, cod. 2, 174, 176
Peter (saint): on Borghorst cross, 154; burial place of, 447; in Codex Ebnerianus, 322, 324; crowning of Leo III and Charles III by, 146; on diptych (false) of Anastasios I (Brussels), 181; in frescoes of Faras cathedral, 237, 238; in Grado throne ivories and related ivories, 121, 123; inspiration of Mark and Luke by, 169–76, 379; on ivory scepter of Leo VI, 143; in mosaics at Sta. Maria Maggiore, Rome, 84, 86; relics of, 156; in scenes of the miracle of the feeding of the five thousand, 450; so-called house of (Capernaum), 21, 22–23; worship of, 23, 26
Peter the Deacon: *Liber de locis sanctis*, 22
Peter the Iberian, 258
Petrus (illuminator), 341
Petković, V. R., 225
Petros (bishop of Pachoras), 235
Phela treasure, silver chalice from (Abegg Stiftung, Bern), 571
Pherapontov monastery (near Vologda, Russia), fresco of the vision of St. Eulogios, 294
Pherrai (Thrace), monastery of the Theotokos Kosmosoteira, 386, 583
Phibamon (saint), images of, 271
Philes, Manuel, 389, 390, 391
Philip (saint), 246
Philip of Alsace (count of Flanders), 185
Philippi, Early Christian architectural sculpture at, 42, 44
Philippus, 171
Philip the Noble (count of Namur), 186
Philo of Alexandria, 329
Philotheos Kokkinos (patriarch of Constantinople), 561, 630, 632
Phokas lectionary (Lavra monastery, Athos), 195, 629
Photios (metropolitan of Moscow), 431
Photios (patriarch of Constantinople), 367, 385, 559
Photios (saint), 671–72
Phrygian cap, 105
phylakterion, 36, 574–76
Physiologos, 104
Piacenza Pilgrim, 22
Pietà, iconography of, 440
pilgrims, 22, 25, 548, 569, 572. *See also names of specific pilgrims*
Pippin III "the Short" (Frankish king), 198
Pirkê de Rabbi Eliezer, 331, 420
Pisa, Camposanto: Crucifixion attributed to Francesco di Traino, 246; sarcophagus with returning shepherd, 452
Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo: St. Anne Altarpiece (Master of San Martino), 503; *Virgin and Child Enthroned* (Master of San Martino), 503
Pisa, Pieve di S. Maria e S. Giovanni: Vicopisano cross reliquary, 196
Plato: *Republic*, 198, 558; *Timaios*, 207; version of Orpheus myth, 10
Pliska (Bulgaria), 277
Pliska reliquary cross (Sofia), 196
Pokrov on the Nerl (near Vladimir), church at, 598
Pokryshkin, Petr Petrovich, 639, 640
Politis, Linos, 465, 467
Polivanov, V. N., 639n. 17
Polyeuktos (saint), 304
Pompeii, Casa del criptoportico: wall painting in, 205
Pompeius Trogus, 206
Poppon (abbot of Stavelot-Malmedy), 185
Portaria (Mount Pelion), monastery of Nea Petra, 600
portatile of Henry II (Munich), 157
Potemkin, G. A., 340
Prague, cathedral library, cim 2 (Carolingian Gospels), 173, 174–76
Prakov, A. V., 641
Prato, Giancarlo, 380–81
Predestination Controversy, 199
presbeia, 551–52
Presentation in the Temple: in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246; in frescoes of Monastery of the Cross, Jerusalem, 256, 257
Preslav (Bulgaria), 277, 304, 669
Preslav (Bulgaria), Archaeological Museum: Bulgarian crown, 599
Prilep, church of St. Nicholas, 439, 440, 525
Prilep, church of the Archangel, 524
Princeton, Art Museum: marble plaque from Seleucia martyrion, 331
Princeton, Scheide Library, cod. I, 142 (lectionary), 560n. 44, 563n. 92
Prizren, Monastery of the Archangels, 600
Probianus, Rufius, 116
Probianus diptych (Staatliche Museen, Berlin), 51, 115, 116, 117, 617n. 20
processions: of icons, 547–53; triumphal processions of Christ and Augustus, 84–85
Prochoros (scribe), images of, 170, 172, 173, 175, 176, 321, 323, 379, 432
Prochorov, G. M., 467
Prokonnesos, marble quarries at, 44, 45
Prokopios (saint), 487
proskynitaria, 521
Protoevangelium of James, 82
Psača (Serbia), church of St. Nicholas, 598, 600
Psalters: aristocratic, 533, 638–39; Athens, Benaki Museum, cod. 34.3, 351, 466; Athos, Pantokrator, cod. 61, 320n. 9, 408–9, 435; Cambridge (Massachusetts), Harvard College Library, cod. gr. 3, 352; Erevan, Matenadaran, MS. 7605, 341; Florence, Biblioteca Riccardiana, cod. 323, 504; illustration of, 355; Jerusalem, Greek Patriarchal Library, cod. Taphou 53 (Jerusalem Psalter), 347–52; London, British Library, cod. Add. 19352 (Theodore Psalter), 435, 560n. 39; Milan, Biblioteca Ambrosiana, cod. M 54 sup., 349n. 17; Moscow, Historical Museum, cod. gr. 129 (Khludov Psalter), 320n. 7, 369n. 28, 435, 560n. 39, 638; Moscow, Historical Museum, cod. gr. 407, 400; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. slav. 4 (Serbian Psalter), 197, 348, 536; Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 139 (Paris Psalter), 319, 351, 610, 638; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, bibl. fol. 23 (Psalter), 197; Syrian models for, 348; Utrecht, University Library, cod. 32, 131, 132, 137, 197, 310; Vatican Library, cod. Barb. gr. 372 (Barberini Psalter), 560n. 39, 580; Vatican Library, cod. gr. 752, 351, 408; Washington, D.C., Dumbarton Oaks, cod. 3 (Psalter and New Testament), 279
psaltiki, illustration of, 355
pseudepigrapha, 329–30, 331, 333, 420, 421
pseudo-_____. *See second part of name*
Pskov, Mirozhskii monastery, cathedral of the Transfiguration, 437, 439
Pulcheria, tomb of, 562
Pürenli Seki kilise (Cappadocia), 309, 311
Pushkin Madonna, 505
Pyli, church of Porta Panagia, 524
Pythagoras, 207

Qal'at Sem'an, ciborium at, 304
Qartamin (Cappadocia), monastery of Mar Gabriel, 300
Qasr al-Hayr West, stucco figures at, 123
Qasr Ibrim, bronze lamp from (Liverpool), 95
Quedlinburg, Stiftskirche: ivory book cover, 183
Quintana Bureba, Christian sarcophagus from (Burgos), 106
Quirinus of Siscia (saint), 447
Qustul necropolis (Lower Nubia), 91–97

Rabbula Gospels (Florence, Bibl. Laur., cod. Plut. I 56), 116–17n. 17, 125–26, 271, 562, 639
Radovanović, J., 225–26
Rahlfs, A., 349
Raimondi, Marcantonio, 247
raising of Lazarus: depicted on doors, 617; on Grado throne ivories, 121, 122, 123, 124; on ivory plaque in British Museum, 122, 123, 124; on ivory plaque in Staatliche Museen, Berlin, 124; on loculus plaque in Museo Capitolino, Rome, 106; on Salerno ivories, 124
raising of the widow's son at Nain, iconography of, 122
Ramaća (Serbia), frescoes in the church at, 292–93, 295
Raoult, J. X., 639
Raphael (archangel), 258; icon of (Coptic Museum, Cairo), 284, 285; enamel medallion with (Cathedral and Diocesan Museum, Vienna), 660
Ravanica (Serbia), church of the Ascension: frescoes in, 292, 295; griffin relief in, 598, 600
Ravenna, Episcopal Museum: throne of Maximian, 268
Ravenna, Mausoleum of Galla Placidia: mosaics, 410n. 57
Ravenna, Museo Nazionale: diptych from Murano, 51, 54
Ravenna, San Vitale: mosaics, 148
Redin, Egor Kuz'mich, 639
Refāde, stone chancel panel in, 574
Reinach, Salomon, 204, 640
relics: of Christ, 154, 164, 437–38; of Peter, 156; from Syria-Palestine brought to western Europe by Crusaders, 185. *See also* icons, relationship to relics; reliquaries
reliquaries: Altheus burse-reliquary in Sion (Switzerland), 591; Byzantine cross reliquary in treasure of Oignies (Namur), 187; cross reliquary donated to Vyssi Brod (Hohenfurth), 661; cross reliquary from Murano (Urbino), 630; cross reliquary in church of S. Barbara, Mantua, 187; cross reliquary in church of Sint-Eligius, Eine-Audenarde, 186; cross reliquary in Hermitage, St. Petersburg, 630, 631; cross reliquary in Limburg cathedral treasury, 595; cross reliquary in Ospedale della Scala, Siena, 627; cross reliquary in the treasury of San Marco, Venice, 628, 661; cross reliquary in Tournai cathedral treasury, 186; cross reliquary (pectoral) from Martvili (Tbilisi), 312; Pliska reliquary cross (Sofia), 196; reliquary formerly in Spitzer Collection, 627; reliquary in church of St. John, Aubeterre, 164; reliquary in church of the Holy Cross, Donauwörth, 631; reliquary of Demetrios in Halberstadt, 184; reliquary of St. Andrew in Trier cathedral treasury, 155–56; reliquary of St. Demetrios in treasury of the Moscow Patriarchate, 165; Sancta Sanctorum reliquary lid (Vatican Museum), 320n. 9, 385, 519, 521, 617; Shaliani icon (cross reliquary) in Lagurka, 627–32; staff of Peter reliquary in Limburg cathedral treasury, 156; triptych reliquary in church of the Holy Cross, Liège, 186; Vicopisano reliquary cross (Pisa), 196
Renier de Huy, 188
Republic (Plato), 198, 558
Resava (Serbia), frescoes at, 295
Resurrection: at church of the Pantokrator, Dečani, 225–30; iconography of, 453, 616–17; on Shaliani icon (cross reliquary), 627–28
Resurrection of Lazarus. *See* raising of Lazarus
Rhea, 105
Rhodes, Archbishop's Palace: bilateral icon, 481
Rhodes, church of the Dormition, 669
Rhosos, John (scribe), 401
Riccardiana Psalter (Florence, Bibl. Riccardiana, cod. 323), 504
Rice, David Talbot, 662
Richildis (Frankish queen), 194
Richmond (Virginia), Museum of Fine Arts: enamel *enkolpion*, 663, 664
Riegl, Alois, 639n. 19
Rila Monastery (Bulgaria), 279; cod. I/9 (Bulgarian Gospels), 431
ritual gestures: *dextrarum-iunctio*, 84; in prayer, 30–31; and symbolism of the cross, 30. *See also* gestures
Robert I "the Frisian" (count of Flanders), 185
Roberts, C. H., 32, 36
Rockefeller McCormick New Testament (Chicago, Univ. Lib., cod. 965), 465
Roger II (king of Sicily), 184
Roma (goddess), images of, 83, 84, 85, 86
Romance of Alexander, 228
Roman funerary art, 448, 449, 452, 453, 600, 616, 617
Romanos I Lekapenos (emperor), 184
Romanos II (emperor), 144, 182, 595, 605–10
Romanos III Argyros (emperor), 583
Romanos IV Diogenes (emperor), 605, 606–7
Roman Paterikon, 292
Rome: civic symbolism joined with Christian depictions, 83–86; personification of, 83, 84, 85, 86
Rome, catacomb of Domitilla, 106
Rome, catacomb of Priscilla, 558
Rome, Coemeterium Ostrianum catacomb, 106
Rome, hypogeum of Clodius Hermes, 448–50, 453
Rome, Lateran Palace: apse decoration in Sala del Concilio, 149; Triclinium Leonianum, 146–49
Rome, Museo Capitolino: loculus plaque, 106; Roman marble altar with Amalthea, 105; Tabula Iliaca, 205
Rome, Museo dell'Alto Medioevo: Byzantine-Lombard sword, 300
Rome, Museo Nazionale della Villa Giulia: Etruscan terracotta, 205
Rome, oratorium on the Caelian: wall painting in, 148–49
Rome, Palazzo dei Conservatori: marble statue of ephedrismos players, 204
Rome, Palazzo Venezia: ivory triptych, 608
Rome, Pantheon: icon of the Virgin Hodegetria, 562
Rome, San Paolo fuori le mura: San Paolo Bible, 131, 132n. 14, 193–99
Rome, San Sebastiano: *memoria* of Sts. Peter and Paul *ad catacumbas*, 447; *platonia* under, 447; *strigilis* sarcophagus in, 106
Rome, Santa Maria Antiqua: palimpsest wall fresco, 133
Rome, Santa Maria Maggiore: Ark of the Covenant depicted in mosaics, 405, 406, 410; icon of the Virgin, 562; triumphal arch mosaics, 81–86
Rome, Santa Sabina: wooden doors, 309, 638
Rome, Santa Susanna: apse mosaics, 148
Rome, Via Latina catacomb, 535
Romilo of Ravanica, 293
Ross, Marvin, 591–92, 595, 660–61, 662
Rossano, Curia Arcivescovile: Rossano Gospels, 125, 378, 379–81
Rossi, F., 34
Rossi, Giovanni de, 638
Rostovtsev, Mikhail, 639
Roublev, Andrei, 429–30
Roufinos (painter), 524
Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, cod. 212 (Bible), 330
Rozen, Viktor Romanovich, 639
Rucellai Madonna (Duccio di Buoninsegna), 503, 504
Rufinus (saint), 256
Rupertsberg, convent, antependium from (Brussels), 122
Russian anonymous pilgrim (ca. 1390), 548
Russkaia ikona (Kondakov), 641
Ruthwell cross, 637
Ryla, monastery museum, MS. no. I/9 (Bulgarian Gospels), 431

Sabas (saint), 289, 294
Sabas Stratelates (saint), 513
Sabereebi (Georgia), monastery: frescoes of church no. 5, 309, 311; frescoes of church no. 6, 309; frescoes of church no. 7, 309–15
Sacra Parallela (John of Damascus), 329, 365, 407, 408, 411, 449n. 15
Sadeler, Jan, 247
Sagmata monastery (Boeotia), sculptures in, 587
Saint-Amand monastery, manuscripts from, 173, 174
St. Anne Altarpiece (Master of San Martino), 503
St.-Denis: lost antependium from, 132; lost pulpit from, 156
St. Emmeram, *Codex Aureus* of (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Clm. 14000), 199
Saint-Lambert, cathedral, 181
St. Louis Art Museum: Coptic textile, 104

St. Petersburg, Hermitage: Byzantine bronzes from Chersonese, 669–73; cross reliquary, 630, 631; five-part diptych with theater scenes, 52; icon of Christ Pantokrator, 489, 526; icon of St. Theodore of Herakleia, 661; ivory with the Church personified, 310, 313; silver plate with Meleager and Atalanta, 268; silver plate with Shapur III killing leopard, 270; silver plate with shepherd, 104; silver plate with Syriac inscriptions, 309
St. Petersburg, Library of the Academy of Sciences, MS. 34.7.3 (Anikievo Gospels), 430–32
St. Petersburg, Russian National Library (formerly Public Library): cod. F.p. 591 (Serbian Gospels of Radoslavovo), 429; cod. gr. 21 (lectionary fragment), 183, 196; cod. gr. 55, 609; cod. gr. 98, 171; cod. gr. 101, 343; cod. gr. 105 (Karahisar Gospels), 465, 466; cod. gr. 235, 398n. 2; cod. gr. 266, 347; MS. II 17 (Hebrew Bible), 410
St. Petersburg, Russian State Museum: bilateral icon of the Virgin and St. Nicholas, 481; MS. dr/gr 20 (Acts of the Apostles and Epistles), 429
Saint-Rémy-de-Provence, Julii monument in, 164
Saint Vaast, manuscripts from, 173
Sakkara, monastic oratory at, 237, 239
Sakkelion, I., 560
Salerno, Museo del Duomo: ivories, 121–25, 330, 418, 419
Salome, 196
Samuel (prophet), 673
San Francisco, Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honor: frescoes from Monastery of the Cross, Jerusalem, 253–58
San Gimignano, Crucifixion by Barna da Siena at, 246
San Paolo Bible, 131, 132n. 14, 193–99
Sarajevo, National Museum: Sarajevo Haggadah, 417–21
Saris (Slovakia), museum: Hodegetria icon, 564
sarcophagi: of Anna Maliasene, 600; Barberini (Dumbarton Oaks), 105–6; bucolic scenes on, 104, 105–6; with doors of Hades, 617; with griffin motifs, 600; and loculus slabs, 115; with returning shepherd, 452; with shepherds, 104, 105, 106; *strigilis*, 106
Sassanids: clothing style of, 269, 270, 271; ornamental style of, 278, 304
Saulieu, Town Hall: ivory of St. Andoche, 559
Sava of Serbia (saint), 229, 289, 564
Scala Paradisi. See Heavenly Ladder, The (John Klimax)
Schapiro, Meyer, 126
Schauenburg, K., 205
Schmidt, Margot, 6, 10
Schnitzler, H., 52, 55
Schramm, Percy E., 136, 147, 157
Schulze-Dörrlamm, Mechthild, 661
Schumacher, Walter, 452
Scythians, and milking shepherd imagery, 103
seals: of Charles the Bald, 136; held by angels, 226; of Lothar II, 154. *See also* lead seals
Sedulius of Liège, 182
Sefer ha-yashar, 420
Seleucia (Antioch), marble slab from martyrion, 331
Seljuks, 339
Sens, cathedral treasury: shroud of St. Siviard, 600
Septuagint: Ark of the Covenant depicted in, 405; cross as symbol of Christ in, 30, 32; illustration of, 329–34, 349, 447; Moses scenes in, 534, 539
Seraglio Octateuch (Istanbul, Topkapi Saray), 332, 406n. 18, 407, 408, 419n. 29, 436, 535, 537, 538
Serbian Psalter (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. slav. 4), 197, 348, 536
Serdjilla (Syria), 236
serpent, as symbol of evil, 132
Seth, images of, 312, 313, 314
Ševčenko, Nancy, 389, 583
Severinus (saint), medallion of (Cologne), 183
Shaliani icon (Lagurka), 627–32
Shchukarev, Nikolayevich, 639
Shemokmedi (Georgia), monastery: enamel plaque with Crucifixion from (Tbilisi), 310, 594, 595
Sheviakova, T. S., 309, 314
Shorapani, cross from (Kutaissi), 311
Sidonia, 164
Siena, Ospedale della Scala: cross reliquary, 627
Simeon of Baberd, 341–42
Sinai, monastery of Saint Catherine: apse mosaics, 385, 639; chapel of St. George, 487; chapel of St. James, 489, 490; cod. 61, 503–4; cod. 156 (Gospel book), 467; cod. 165, 398, 399, 400, 401, 402; cod. 204 (lectionary), 608; cod. 339 (Gregory of Nazianzos), 107, 358; cod. 734–35 (triodion), 356; cod. 863 (horologion), 356; cod. 956 (euchologion), 356; cod. 1024 (Liturgy of St. John Chrysostom), 357; cod. 1026 (liturgical roll), 356–57; cod. 1186 (*Christian Topography*), 367–68, 407, 539; cod. 1224 (sticherarion), 357–58; Crusader icons, 246, 538; Greek conservation mission at, 487–88; icon of Christ Pantokrator, 487–90; icon of St. George, 540n. 61; icon of the Crucifixion, 311; icon of the Dormition of the Virgin, 480; icon of the Virgin Eleousa, 495, 496, 497; icon of the Virgin Kykkotissa, 505; icons of St. Nicholas, 387–88, 390, 391, 489, 490, 511; icons of the Great Deesis, 490; icon with Moses cycle, 531–40; mosaic icon of the Virgin Hodegetria, 505; tetraptych icon of the Lamentation, 440–41; wooden doors in the church at, 618–19, 639
Sinaian Paterikon, 292
Sinaites (Serbian hermits), 293–94, 295
Sion (Switzerland), cathedral treasury: Altheus burse-reliquary, 591
Siricius (pope), 41
Siviard (saint), shroud of (Sens), 600
Sixtus III (pope), 81
Skalani (Pediada), monastery of Our Lady of Truth, 473
Skitskij Paterikon, 292
Skleros, Nicholas (protoproedros, megas skeuophylax of Blachernai), 552
Skopje, Institute for the Protection of Cultural Monuments: icons, 523–27
Skopje, Zrze monastery: icon of Christ by Metropolitan John, 475
Smederevo Gospels (Belgrade, Museum of the Serbian Orthodox Church), 431
Smirnov, Iakov Ivanovich, 639, 641
Smirnova, E., 480
Smith, Baldwin, 49
Smith, Sir Cecil, 105
Smyrna, Evangelical School (former): cod. A 1 (Octateuch), 406n. 18, 407, 534, 535, 536, 537, 538; cod. B 8 (miscellany), 367
Sofia, Cyril and Methodius National Library: MS. 41 (illustrated Gospels of the monk Nikodemos), 431; MS. 1339 (Bulgarian Gospels), 431
Sofia, National Archaeological Museum: bronze *katzion* from Veliko Tarnovo, 672–73; icon of the Virgin and John the Apostle, 481
Sofia, National Museum of Ecclesiastical History: bilateral icon of the Virgin Hodegetria, 561
Sogdians, 270
Solomon (king of Israel), images of, 225, 258, 348, 350, 351
Sonqi Tino (Nubia), frescoes at, 238
Sophia (personification), 379–80
Sophia Palaiologina, 512n. 9
Sophokles: *Kedalion*, 205
Sophonias (prophet), 225
Sophronios, 570
Sophronios, pseudo-, 558
Sopoćani, church of the Trinity: frescoes, 246, 505, 551; icon, 505
Soteriou, Georgios, 42, 44, 45
Sowrb Xač', cloister at, 340
Sozomenos, 217
Spasso-Andronikov Gospels (Moscow, Historical Museum, MS. Eparch. 436), 429
Spatharakis, Ioannis, 399, 400, 401, 467
Speculum humanae salvationis, 533
spinario, in Entry into Jerusalem iconography, 125
Spitzer, Frédéric: reliquary formerly in collection of, 627
spolia: architectural, 586–87, 597, 599, 645–49; in cumulative works of art, 153–58, 586
Sremska Mitrovica (Sirmium), museum: Late Antique sarcophagus with griffins, 600

Staff of Peter reliquary (Limburg), 156
Staro Nagoričino, church of St. George: frescoes in, 246, 314, 388, 390, 560–61
Stasov, Vladimir Vasilevich, 640
Staubach, Nikolaus, 132
"stauros." *See* cross
Stavelot Bible (London, Brit. Lib., cod. Add. 28106–28107), 188
Stavelot triptych (Pierpont Morgan Library, New York), 185
Stefan. *See* Stephen
Stefan Nemanja, 551
Stefan of Novgorod, 548, 557
Stefan the First-Crowned, 289
Stefan Uroš III Dečanski (king of Serbia), 229
Stefan Uroš IV Dušan (king of Serbia), 229
Stemberger, Günter, 22
Step'annos (scribe), 343
Stephen (poet), 520
Stephen Katzator, 551–52
Stephen the Younger (saint), 564
sticheraria: illustration of, 355; Lavra, cod. Λ 166, 355; Sinai, cod. 1224, 357–58
Sticheron Anatolicon, 230
Stockholm, Royal Library: *Codex Aureus*, 117
Stoclet, Adolph: scepter tip formerly in collection of, 661
Storer, J., 225–26
Strabo, 206
Strong, Donald, 93
Struga, church of St. George: icon of St. George, 524
Strzygowski, Josef, 255, 639n. 19
Stubblebine, J., 504
Studenica, monastery: fresco by St. Stephen the Younger, 564; frescoes in, 496; griffin reliefs on the church of, 601
Studniczka, F., 104
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum: bibl. fol. 23 (Stuttgart Psalter), 197; Ellwangen casket, 132
Styger, A., 447
style mignon, 638
Stylianou, Andreas and Judith, 245, 246, 247
Suarès, Joseph Marie, 146
Subiaco, monastery of San Benedetto: crucifixion by Meo da Siena, 247
Suger (abbot of St.-Denis), 156
Susa, relief from (Archaeological Museum, Tehran), 269
Suzdal' (Russia), cathedral: bronze doors at, 216
Svaneti. *See* Mestia, Svaneti Museum of History and Ethnography
Svodnij (Synthetic) Paterikon, 292, 294
Swarzenski, Hans, 253, 255
Sylvester I (pope), 147
Symeon Metaphrastes, 107, 387, 437, 561
Symeon of Thessalonike, 558
Symeon Stylites the Elder, 569, 571, 573–75
Symeon Stylites the Younger, 569, 570, 571, 572–73, 574, 576
Symmachi diptych (Victoria and Albert Museum, London), 617n. 20
synagogues: at Capernaum, 15–26; at Dura Europos, 15, 65–66, 67, 75–78, 194, 269, 271, 329, 405, 407, 409–10, 416, 534, 535; personification of, 310–11
Synaxarion of Constantinople, 538
Syracuse, Museo Nazionale: *lebes gamikos* with Orpheus and Eurydike, 6, 8–10
Syria: basalt doors from, 616; basilica architecture in, 236; Hodegetria iconographic type in, 562; psalter models from, 348; stylistic influence on manuscript illustration from, 171, 175, 176
Syria-Palestine: clothing style and textiles in, 266, 268, 269, 271; Crucifixion symbolism in, 309–15; influence of wall painting styles in Cappadocia, 301; influence on Byzantine bronzes, 670; relics brought to western Europe by Crusaders, 185; style of ivory carving from, 121, 122–23, 126

Tabgha, et- (Syria), 236
Tafur, Pero, 548–49
Tamit (Nubia), church of Raphael, 237
Tang-i Sarwak, rock-cut relief, 269
Taq-i Bustan, rock-cut reliefs, 270
Taranto, Museo Nazionale: Lokrian pinax, 9
Targum, 416, 420
Targum of pseudo-Jonathan, 420
Tatian: *Diatessaron*, 126, 453
tau, symbolism of, 30
tau-rho, symbolism of, 33–34, 37
Tbilisi, Georgian Academy of Sciences: cod. A 484 (Alaverdy Gospels), 170, 171; cod. N 1667 (second Djruji Gospels), 482–83; cod. Q 908 (Gelat'i Gospels), 436, 439, 441, 450–51
Tbilisi, Georgian State Museum of Fine Arts: cross of David Kouropalates, 311; cross reliquary (pectoral) from Martvili, 312; Djumati enamels, 664; enamel plaque of the Crucifixion from Shemokmedi, 592; icon of Symeon Stylites the Younger, 571, 574; Khakhuli triptych, 631; sixth-century bronze lamp, 311; large triptych from Ubisi (no. 612), 479, 481–82; small triptych from Ubisi (no. 613), 479–81
Tbilisi, Museum of History and Ethnography: silver cup with pagan goddess, 314
Tcherny, Daniil, 430
Tehran, Archaeological Museum: relief from Susa, 269
Termessos (Pisidia), 33
terracotta objects: *eulogia* of Symeon Stylites the Elder, 573–74; figurine of Aeneas carrying Anchises, 205; figurine of ephedrismos players, 204; figurines of girl carrying Eros, 204
Tertullian, 31
Testa, E., 18–19
Tetraevangelia: Athens, Spiro Loverdo Library, cod. 4, 465–66; Athos, Iveron, cod. 548, 400, 467; Baltimore, Walters Art Gallery, cod. W 531, 323; Brescia, Biblioteca Queriniana, MS. A.VI.26, 342; Istanbul, Library of the Greek Orthodox Patriarchate, MS. no. 3, 436; definition of, 377; Erevan, Matenadaran, MS. 7664, 341, 342; Florence, Biblioteca Laurenziana, cod. Plut. VI 23, 451–52, 453; Geneva, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, MS. gr. 19, 320, 323, 324; Gent, cathedral library, MS. 13, 174; Georgian style of, 627; New York, Pierpont Morgan Library, Lindau Gospel book, 199; Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Coislin 195, 322n. 26, 379; Paris, Bibliothèque Nationale, cod. ethiop. 32, 311; Parma, Biblioteca Palatina, cod. 5, 436n. 10, 437, 439; Sinai, cod. 156, 467; Vatican Library, cod. gr. 1522, 116–17n. 17; Vienna, Mekhitharist Congregation, cod. 242, 341, 342
Texier, Charles, 647, 648
textiles: Byzantine silk textile with monogram of Heraclius in Liège, 185; Byzantine trade items in western Europe, 181–82, 184–85; Coptic textiles and clothing, 103–4, 266, 270; Egyptian, 66–67, 266, 270, 271; epitaphios with the Lamentation in Moscow, 440; funerary, 600–601; from Antinoöpolis in Berlin, 268; with griffins in Cleveland Museum of Art, 601; in Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brussels, 185; painted wall hanging in Abegg Stiftung, Bern, 65–71; silk tapestry in Bamberg cathedral treasury, 662; in Syria-Palestine, 266, 268, 269, 271; with two riders in Israel Museum, Jerusalem, 267
Thebes (Egypt), silver dish from (Staatliche Museen, Berlin), 93, 96
Thebes (Greece), confraternity of the Virgin Naupaktissa, 550, 552
Thekla (saint), 571
Theocritus: *Idylls*, 103, 104; likeness of, 104
Theodora (empress, wife of Justinian I), 148
Theodora (empress, wife of Theophilus), 649
Theodore (saint), 663, 664
Theodore Angelos (king of Thessalonike), 218
Theodore Lector, 561
Theodore of Andida, 558
Theodore of Antioch, 370
Theodore of Gaza, 333
Theodore Psalter (London, Brit. Lib., cod. Add. 19352), 435, 560n. 39
Theodore Studites, 370, 559, 581
Theodoret of Cyrrhus, 333, 569, 574
Theodoros Stratelates (saint), 238

Theodosios I (emperor): anti-Jewish sentiment at the time of, 15; at Battle of Frigidus, 84; coins of, 24; missorium of (Madrid), 144; obelisk base of (Constantinople), 144, 145, 148
Theodosios II (emperor), letter from Appion to, 92
Theodosios Grammatikos, 520
Theodosios Koinobiarches, 294
Theon, baptism of, 30
Theophanes Continuatus, 649
Theophanes of Nicaea, 561
Theophanes the Confessor: *Chronographia*, 519, 520
Theophanes the Greek, 340, 512nn. 9, 10, 526
Theophano (empress), 144, 146, 154, 182, 183, 184, 661, 662, 665
Theophilos (emperor), 560, 561, 645, 648, 649
Theophilos (in Luke author portraits), 321, 377, 379
Theophylaktos (archbishop of Ohrid), 430
Theophylaktos (son of Michael I), 182
Theriaka (Galen), 361
Thessalonike: Early Christian architectural sculpture at, 44; icons of Christ from, 475, 498; icons of the Virgin from, 474, 475, 495–98, 549; see of, 41
Thessalonike, Archaeological Museum: sarcophagus fragments, 600
Thessalonike, church of St. Demetrios: ciborium, 165; lost side aisle mosaics, 617n. 23; mosaic icons, 144, 570; parekklesion of St. Euthymios, 511n. 4
Thessalonike, church of St. Nicholas Orphanos: frescoes in, 386, 389, 439, 475, 498
Thessalonike, church of the Holy Apostles, 342, 398n. 2, 409, 513
Thessalonike, Vlatadon monastery: icon of the Hodegetria, 475
Thierry of Arras, 207
Thoby, Paul, 593
Thomas (saint): in frescoes of Faras cathedral, 237, 238; in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246; in sticherarion illustration (Athos, Lavra, cod. Λ 166), 355
Thomas, John P., 580
Thouan (saint), 284
Thrace, relief icons from, 498
Threnos. *See* Lamentation
thrones, imperial symbolism of, 133–37
Timaios (Plato), 207
Titus (emperor), christianization of the Jews under, 25
Toesca, P., 121
Tokali Kilise (Cappadocia): fresco cycle at, 196n. 26; frescoes in the Old Church at, 385
Tolotti, F., 449
Tolstoi, Ivan Ivanovich, 640
Tongres, treasury of Notre-Dame: triptych-reliquary, 186
Torcello, S. Maria Assunta: mosaics in, 284
Toronto, Royal Ontario Museum: terracotta *eulogia* of Symeon Stylites the Elder, 573–74
Touchette, Lori-Anne, 7
Tourilov, A., 430
Tournai, cathedral treasury: cross reliquary, 186
Touronian Bibles, as models, 194, 196, 329
traditio legis, 143
Trapezitsa (Bulgaria), decoration of church at, 279
Traube, L., 31, 32, 33, 35
Traversa, A., 36
Treaty of Meersen, 135
Treaty of Verdun, 135, 136
Tree of Jesse, 481, 482
Tree of Life, 55, 309, 310, 673
Trendall, A. D., 6, 8
Treskavac (Macedonia), monastery: Crucifixion from, 312–13
Trier, cathedral treasury: reliquary of St. Andrew, 155–56
Trier, Rheinisches Landesmuseum: funerary relief from St. Matthias, 115–16, 117; Neumagen reliefs, 116n. 9; Welschbillig herms, 116n. 9
Trier, Stadtbibliothek, MS. 24 (Codex Egberti), 146, 157, 183
triodia: illustration of, 355; Sinai, cod. 734–35, 356
Trokonda[s], 33
Troparion of the First Ode of the Canon of the Orthros of the Holy Saturday, 438
Trullo, Council of, 559, 581
Tsulukidze, Kaikhosro, 258
Tsulukidze, Paata, 258
Turaev, Boris Aleksandrovich, 639
Turin, Museo Archeologico: grave monument with Aeneas and Anchises, 205
Turin, Museo Egizio, P. Taur. Inv. 27, 36
Turner, Victor, 621
typika, 386–87, 547, 552
Tyre, description of the church doors in, 619

Ugonio, Pompeo: sketches by, 147, 149
Uppsala, University Library: cod. 9, 399n. 13, 400; cod. C 93 (Echternach Gospels), 146, 185
Urbino, Galleria Nazionale: cross reliquary, 630
Usov, Sergei Alekseevich, 639
Uspenskij, P., 347
Utrecht, University Library, cod. 32 (Psalter), 131, 132, 137, 197, 310
Uvarov, Aleksi Sergeevich, 637, 639
Uvarova, Praskov'ia, 628

Vakhtang Gorgasal V (Georgian king), 258
Valens (emperor), coins of, 37
Valentinian II (emperor), 144
Valerius (bishop of Trier), 156
Valerius Flaccus, Gaius: *Argonautica*, 620
Vardzia (Georgia), monastery: frescoes in, 481
Varoš (near Prilep). *See* Prilep
Vasiliev, Asen, 215
Vasilievski, Vasilii Grigorevich, 639
Vatican, St. Peter's: apse decorations in, 143; throne of Charles the Bald in, 131–37
Vatican Library: cod. Barb. gr. 372 (Barberini Psalter), 560n. 39, 580; cod. Barb. gr. 449, 466n. 9; cod. Barb. lat. 570, 116–17n. 17; cod. Barb. lat. 2062, 146; cod. Barb. lat. 2160, 147; cod. Barb. lat. 2738, 146; cod. copt. 1, 560; cod. copt. 9, 171; cod. gr. 333 (Book of Kings), 349n. 19, 406–7, 408; cod. gr. 364, 322n. 26; cod. gr. 699 (*Christian Topography*), 365–71, 407, 419, 639; cod. gr. 746 (Octateuch), 331, 332, 333, 406n. 18, 407, 408, 418n. 22, 419, 531, 532, 533, 534n. 25; cod. gr. 747 (Octateuch), 195, 332, 333, 406n. 18, 407, 408, 418n. 22, 419, 532, 533, 537; cod. gr. 752 (Psalter), 351, 408; cod. gr. 1156 (lectionary), 436, 439; cod. gr. 1162 (*Homilies* of Jakob Kokkinobaphos), 406, 410; cod. gr. 1209, 35; cod. gr. 1522 (Gospel book), 116–17n. 17; cod. gr. 1554 (euchologion), 356; cod. gr. 1613 (Menologion of Basil II), 320, 321, 532, 538, 638; cod. gr. 1754 (Penitential Canon), 388; cod. lat. 3867 (Vergilius Romanus), 103, 117n. 21; cod. lat. 5407, 147; cod. lat. 5729 (Farfa Bible), 451; cod. Ottob. gr. 14 (liturgical calendar), 386; cod. Palat. gr. 431 (Joshua Roll), 218, 407, 408, 609n. 48, 638; cod. Reg. gr. 1 (Leo Bible), 390n. 33, 408, 610; cod. Reg. gr. 29 (Praxapostolos and Epistles), 609; cod. Urb. gr. 2 (Gospels of John II), 319–21, 322–24; cod. slav. 3 (Assemani Gospels), 524
Vatican Museum: Sancta Sanctorum reliquary lid, 385, 519, 521, 617; shepherds sarcophagus, 104, 105, 106
Veliko Tarnovo, bronze *katzion* from (Sofia), 672–73
Veljusa (near Strumica), monastery, 289
Venice, Biblioteca dell'Isola di San Lorenzo, cod. 1144 (Melke Gospels), 323
Venice, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni: cod. 1214/112, 343; cod. 1584/171, 341; cod. 1584/181, 341
Venice, Biblioteca Marciana: cod. gr. 479, 104; cod. gr. 550, 401; cod. gr. I.22, 400; enamel plaque (book cover) in, 628, 631
Venice, church of the Holy Apostles: Lamentation fresco in Capella Orlandini, 440
Venice, San Marco: Ascension of Alexander the Great relief at, 599; mosaics of, 330, 398n. 2, 417n. 16, 419; Pala d'Oro, 660, 661
–treasury, 184; Chalice of the Patriarchs, 594–95; cross of Irene Doukaina, 186; icon of St. Michael, 661, 664; relief icon of the Virgin, 497; reliquary of the True Cross, 628, 661; votive crown of Leo VI, 591

Venturi, Adolfo, 121
Verdun, cathedral treasury: ivory book cover of Carolingian Gospels, 53–54, 135, 136
Vergil: *Aeneid*, 620; *Eclogues*, 103; *Georgics*, 620; and dissemination of motif of Aeneas carrying Anchises, 206; version of Orpheus myth, 5n. 3, 10
Vergilius Romanus (Vatican, cod. Vat. lat. 3867), 103, 117n. 21
Veroia, Archaeological Museum: icon of the Hodegetria, 498
Veroia, church of Christ, 439, 498
Veroia, monastery of the Savior and True God, 472n. 7
Verona, Museo di Castelvecchio: diptych of Anastasios I, 133; silver plate with battle scene, 268
Vespasian (emperor): christianization of the Jews under, 25; coins of, 25; inscriptions from the time of, 33
Via Egnatia, 41, 42, 43, 45
Vicopisano reliquary cross (Pisa), 196
Victory figures, from Lower Nubian necropoleis, 95–96
Vienna, Cathedral and Diocesan Museum: enamel medallion with Raphael, 660
Vienna, Kunsthistorisches Museum: bronze cross, 37; ivory relief from Ephesus, 268
Vienna, Mekhitharist Congregation: cod. 242 (Tetraevangelion), 341, 342; cod. 434, 340; cod. 849, 343
Vienna, National Library: cod. 2567 (*Histoire Universelle*), 418, 419; cod. hist. gr. 53 (Niketas Choniates), 599–600; cod. med. gr. 1 (Dioskorides), 362, 363; cod. theol. gr. 31 (Vienna Genesis), 228, 329, 416, 418, 638; cod. theol. gr. 300, 399n. 13, 400; P. Graec. Vind. 31974, 31
Vienna Genesis (Vienna, National Library, cod. theol. gr. 31), 228, 329, 416, 418, 638
Vikan, Gary, 519
Virgin: as Ἡ Ἀληθινή, 472–76; Anapeson iconographic type, 474; Arakiotissa, 474, 560; on bronze *enkolpion* from Chersonese, 671; depicted in Crucifixion scenes, 592, 662; depicted in Deposition scenes, 385; depicted in Dormition scenes, 246, 479–80; depicted in Entombment scenes, 435; depicted in Lamentation scenes, 435–36, 438, 439–41; Eleousa iconographic type, 495–98, 583; in frescoes of Faras cathedral, 237, 238; in frescoes of the Monastery of the Cross, Jerusalem, 257, 258; in frescoes of church of St. Paraskevi, Yeroskipos, 246, 247; Glykophilousa iconographic type, 474, 496; icons of, 471–76, 495–98, 583, 641; imagery of, 472, 473, 474, 490, 558, 559; on ivory scepter of Leo VI, 143–44; and Mariological cycles, 406, 409; in mosaics in Hagia Sophia, 145; in mosaics in Sta. Maria Maggiore, Rome, 82, 83–84, 85; parallels with Eve, 310, 313, 314; as representation of the Church, 85, 480; Tolg icons of, 497. *See also names of scenes from the life of the Virgin*; Hodegetria iconographic type
Virgin and Child Enthroned (Master of San Martino), 503
Virgin of Vladimir icon, 497
Virsaladze, T., 255, 256, 257
Visigoths, conquest of Rome by, 83
vision of Patriarch Benjamin, 285
Visitation: on diptych (false) of Anastasios I, 181; in frescoes of the Monastery of the Cross, Jerusalem, 257; on Genoels-Elderen diptych (Brussels), 181
Vita Adae et Evae, 329, 331
Vitalis, 148
Vladimir (Russia), church of St. Demetrios: griffin reliefs in, 598–99
Vogt, A., 646, 649
Volbach, W. F., 121, 123
Volotovo, church of the Dormition, 226, 673
von Bissing, F. W. Freiherr, 91, 93
von Dobschütz, E., 561
Vostokov, Aleksandr, 430
Vyssi Brod (Hohenfurth), monastery: cross reliquary at, 661

Wadi es Sebua, church at, 237, 239
Wadi Natrun, monastery of Deir al-Sourian: painted fish-heads from, 521
Walker, Mary, drawings by, 647, 648
wall hangings, painted, 65–71
Warburg, Aby, 642
Warsaw, National Museum: frescoes from Faras cathedral, 237
Washington, D.C., Dumbarton Oaks: Barberini sarcophagus, 105–6; cod. 3 (Psalter and New Testament), 279; Coptic textile with hunter, 266, 271; enamel "button," 660–61; enamel pendant reliquary, 663–64; enamel plaque of Hodegetria, 591
Washington, D.C., National Gallery of Art: Kahn Madonna, 496, 501–6; Mellon Madonna, 496, 501–6
Washington, D.C., Textile Museum: Egyptian textile with horses and horsebreakers, 266, 270, 271
Watzinger, C., 24
wedding at Cana. *See* miracle at Cana
Weitzmann, Kurt: and Barberini diptych, 135; and Christian symbolism of victory over death, 230; and creativity in manuscript illumination, 319; and creativity of fourth-century Christian art, 37; and depictions of Evangelists' inspiration for the Gospels, 169, 170, 171, 176; examination of San Paolo Bible by, 194; and impact of Coptic and Palestinian art on Nubian art, 91; and introduction of Byzantine art into western Europe following Crusades, 181; and ivory scepter of Leo VI, 143; and pseudo-Nonnus manuscript, 105; and relationship between Jews and Christians, 15; and role of retrospective versus contemporary elements in Carolingian art, 193; study of archangel cycles by, 215; study of Dura Europos frescoes by, 329, 405, 407, 453; study of Faras cathedral frescoes by, 235, 239; study of Grado throne ivories by, 121, 122, 123; study of icons, frescoes, and apse mosaics at monastery of Saint Catherine, Sinai, by, 246, 311, 385, 488, 489, 569, 579, 582, 584, 639; study of illustrations in Dioskorides manuscripts by, 361; study of illustrations of liturgical and biblical texts by, 355, 415, 421, 447, 453, 638; study of Lamentation by, 435, 436; study of Last Judgment illustrations by, 365; study of *loca sancta* iconography by, 258, 519, 521, 569, 617; study of Macedonian renaissance by, 645; study of Romanos ivory by, 605, 607, 608; and throne of Charles the Bald, 131–32
Weitzmann-Fiedler, Josepha, 169
Welschbillig herms (Trier), 116n. 9
Wentzel, Hans, 183
Werden casket (Victoria and Albert Museum, London), 52
Wessel, Klaus, 593, 661
West, M. L., 9, 10
Westermann-Angerhausen, Hiltrud, 156
Weyl Carr, A., 466
Wibald (abbot of Stavelot), 185
Wickhoff, Franz, 639n. 19
Wiegand, T., 648
Wiita, John, 550
Wilhelm of Conches, 207
Williams College Museum of Art (Williamstown, Mass.): frescoes from Monastery of the Cross, Jerusalem, 253–58
Willigis (bishop of Mainz), 157
Wilpert, G., 104, 106
Wirth, F., 448
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Agrimensores manuscript, 104; Model Book (*Musterbuch*), 400, 467
Wolska-Conus, Wanda, 407
Würzburg, Universitätsbibliothek, MS. p.th.q.1, 175, 176

Xanthopoulos, Nikephoros Kallistos, 561
Xanthus (Lycia), Harpy Monument of, 637
X-shaped Cross, 30

Yahweh, lack of imagery of, 75
Yale University, P. Yale 1 (Genesis fragment), 34
Yeroskipos (Cyprus), church of St. Paraskevi: frescoes in, 245–48
Yilanli Kilise (Cappadocia), 246
Yohanan (Rabbi), 75
Young, Susan, 505
Yuhanna el Armani, icon of Raphael by (Coptic Museum, Cairo), 284, 285

Zacchaeus, 617
Zacharias (prophet), 257, 348, 351